

# الأدب الحميليني

تأليف

الدكتور محمد غلاب  
أستاذ الفقه والحكمة الأزهرية

الجزء الثالث

الطبعة الأولى

| ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م |

---

مكتبة المطبع والنشر العربي  
دار إحياء الكتب العربية  
عيسى البابي الحلبي وشركاه



# الأدبُ الهيليني

تأليف

الدكتور محمد غيلاب

أستاذ الفلسفة بالجامعة الأزهرية

المجلد الثالث

الطبعة الأولى

[ ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ]

---

ملتزموا العلم والشراعية  
دار إحياء الكتب العربية  
عيسى البابي الحلبي وشركاه





## أثينيه إلهة الحكمة وحامية مدينة أثينا



[ الصورة رقم ١ مأخوذة عن تمثال هيليني من الرخام يوجد في متحف أثينا الوطني ، ويمثل أثينيه برثينوس ، وهو عاكسة لذلك التمثال الشهير الذي صنعه هيباس من ذهب وعاج ، فكان مبعثاً لتهمة ، ومصدراً لتخليد فنه ، والذي يروي لنا التاريخ أن الذهب الذي تكون منه زاد وزنه على ألف كيانو ، أي ما يتجاوز اثنين وعشرين قنطاراً ، وترى فيه أثينيه واقفة معتمدة على ترسها ، وفوق رأسها خوذة يرى في أعلاها أبو الهول الهيليني الذي هو رمز الذكاء كما يرى عليها جوادان يعدوان رمزاً لسرعة تفكيرها ] .



العصر الثاني



# الاهداء

إلى مصر في كل عهودها المأساوية ، من النكبة الفارسية ، إلى الكارثة الإنجليزية ، بل في هذه الآونة الخطيرة الجديدة .

إلى الأبطال المجاهدين ، إلى المكافحين الخالدين ، إلى من ساهموا في إشعال سعير التحرير ، وظفروا من لظاه بنصيب وفير ، وسجلوا في ميدان البطولة أخلد مصير ، فاستحقوا من الوطن أكرم تقدير ، وإلى من هم بهدى الأولين يهتدون ، وعلى مناوهم ينسجون .

إلى هؤلاء جميعاً من خلال سواف العصور ، وغواير الدهور ، أقدم كتاب المآسى الهيلينية ، وأبعث بصوت إسخيلوس مثال العبقريّة الأتيكيّة ( في مأساتيهِ : « بروميشيوس مونيّاً » و « بروميشيوس طليقاً » ) مردداً في لغة علوية ، صدى تلك المبادئ الأبدية ، الهانفة بأن التحطيم هو مصير قيود العبودية ، وبأن ليل الأسر مُنتَه إلى فجر الحرية .

وإذا كانت مأساة مصر مُوثقة تكذّب اليوم منا الأذهان ، فإن مفخرة مصر طليقة ستُسجّل غداً بدمائنا على صفحات الأكوام .

محمد غراب

٢٤ أبريل سنة ١٩٥٢



## نظرة عامة

### الأرومة الأتيكية

ينبغي - قبل دراسة هذا العصر الساطع - أن نتقدم بالإلمامة عاجلة عن هذه العاصمة فنشير في إيجاز إلى العنصر الذي كان يقطنها ، ثم نلقى نظرة سريعة على تاريخها السياسي ، وأخيراً نختتم هذه الإلمامة بلوحة عن اللهجة التي كتبت بها منتجاتها ، والتي ألعنا إليها في الجزء الأول ضمن لهجات اللغة الهيلينية .

تقع شبه الجزيرة الأتيكية التي حاضرتها أثينا في الجنوب الشرق من إغريقيا القارية ، ويصلها بيبيلو بونيسيا برزخ كورنتس ، وقد تكون الشعب الذي يقطنها من عدة عناصر اختلطت بمرور الزمن شيئاً فشيئاً ، ولم تفاجأ بحوادث مبالغتها كحوادث الغزو التي تفاجئ بعض الأصقاع ، فتقلب فيها الحياة الهادئة رأساً على عقب ، أو تمزج عناصرها الأصلية بعنصر أجنبي قد لا يكون ملتصقاً معها ، فتنشأ من ذلك ظاهرات تاريخية لها خطورتها .

كانت أتيكا أول أمرها - فيما يعرف التاريخ - مأهولة ببطون من قبيلة البيلاج البدائية ، ثم انحدرت إليها على التوالي طوائف أجنبية متباينة الأجناس ، بعضها من آسيا كالفيثقيين والكاريين والمينيين ، والبعض الآخر من الشمال كالئينيان أو من جهات أخرى في إغريقيا كاليلوسيين والأكيان الذين طردهم الدثريان فقروا إلى أتيكا واستوطنوها استيطان اللاجئين المستغيثين ، لا استيطان الغزاة الفاتحين ، ولكن العنصر الذي ساد هذه العناصر كلها هو العنصر الئينياني ، ولا يعرف التاريخ الصحيح متى نزحت هذه الشعبة الهيلانية القوية إلى أتيكا ، وإنما كل ما يعرفه هو أن ذلك كان قبل القرن الثاني عشر . ومعنى هذا كله أن الشعب الأتيكي هو مزيج من أجناس مختلفة تلاشى بعضها في بعض بهيئة

طبيعية هادئة، وكانت الغلبة في هذا المزيج للينيانين ، وهذا هو السر في إطلاق ذوى النظرة العجلى لفظة يونانى على جميع المنتجات الهيلينية .

لم يكن يُنيانيو أتيكا يشبهون يُنياني آسيا الصغرى بسبب هذا الاختلاف من ناحية، وبسبب طبيعة مناخ شبه الجزيرة الأتيكية من ناحية أخرى . فلما كانت تلك البقعة الأخيرة قليلة الخصب لم يكن سكانها مترفين كسكان يُنيا الآسيوية ، وإنما كانوا رجال قناعة وعمل ، وقد امتازوا ببساطة تامة في جميع فروع حياتهم احتفظت لهم بطهر قلوبهم ، وبراءة أخيلتهم ، وما - كما يقول أحد المؤرخين - الكنزات النفيسان اللذان كانا ينتظران « سوفُكلِيس » و « أفلاطون » ليرزا قيمتهما إلى عالم النور .

## لمحة عن تاريخ أثينا

### الأقاصيص الأسطورية عن هذا التاريخ

لا يكاد أحد يعرف من تاريخ أثينا قبل عهد سولون إلا ماورد عن طريق الأقاصيص الأسطورية ، أما بعد ذلك العهد ، فإن التاريخ الصحيح قد سجل كل الحوادث والظروف ذوات الشأن ، ومجمل هذه الأقاصيص أنه لم يكن في أثينا عنصر فاز بالغالبة والسيادة الكاماتين واستبعد العناصر الأخرى لخدمته على نحو ما حدث في اسبرُتا ، وإنما كانت مأهولة بطوائف من الأمر الأرسُتُكراتية التي كانت تتصادم فيما بينها عند ما تتعارض مصالحها ثم تعود إلى السلام والوئام حينما تتفاهم على تسويتها .

أعدت أثينا نفسها بالتربية الأرسُتُكراتية لذلك المستقبل الرائع الذى واجهته إبان نضوجها ، ولتلك الحرية التى تفانت فيها أثناء نهضتها الاجتماعية الساطعة ، إذ أنها - فى عهد يفوعها - قد تعلمت من تلك التربية كيف تحترم النظام وتطيع القانون ، وبالتالى كيف تستطيع أن تنشئ ديمُكراتية صالحة نافعة ، لا ديمُكراتية فوضوية متعسكة متشردة .



واقدر كان من آثار هذه التريية النبيلة أيضاً أن احتفظت أثينا طيلة حياتها الزاهرة بقواعد خاقية سامية ، ومبادئ عقلية عالية ظلت ترشدها وتقتادها إلى خير الغايات حتى في أشد معامع الديمكراتية جلابة وضوضاء . وفوق ذلك فإن الشعب الأثيني كان دائماً في ساعات آلامه وشغفه ملئ النفس بالأمل ، ولم يكن خائراً كشعب اسبرتا يترك قلبه طعمة لليأس ينهشه حتى يأتي على عناصر الحياة فيه . والسبب في ذلك هو أن ضرورات العيش كانت قد هذبت الأثينيين وشحذت عقولهم ، وأعدت طباعهم للأخذ والرد ، والمفاوضات والمساومات ، وأنشأت في نفوسهم ملكة الخروج من المأزق ، وفضيلة احتمال الأرزاء .

### إصلاحات سولون

هذه هي الخصائص البارزة التي يتبينها الباحث عند ما يستعرض تاريخ أثينا الأسطوري منذ نشأتها إلى أوائل القرن السادس ، أما بعد هذا العهد ، فإن التاريخ الحقيقي ينتصب على قدميه ويحاول أن يؤدي رسالته كاملة فيصور لنا هذا الشعب الراقي وقد وكل إلى «سولون» أحد حكمائه في سنة ٥٩٤ إصلاح القوانين السياسية والمدنية والمبادئ الخلقية ، كقانون الديون الذي كان يبيح الدائن أن يضع يده على شخصية المدين ويسجنه متى شاء ، فجعله هذا الحكيم المشرع ينص على قصر حق الدائن على تعقب ثروة المدين لا شخصه ، فكانت أولى النتائج العمامة لهذا التعديل أن أفرج عن كثيرين من المدينين الذين زج بهم دائنهم في غيابات السجن بأمر القانون القديم لعجزهم عن الدفع ، وليس هذا فحسب ، بل إنه قد خفض نسبة الفوائد لسكى لا يرهق المرابون ضحاياهم الفقراء . وكذلك قسم الشعب الأثيني إلى أربع طبقات حسب نسب ممتلكاتهم ، وقصر الضرائب على الطبقات الثلاث الأولى وأعفى منها الطبقة الرابعة وهي التي لا تملك شيئاً ألبتة ، أو تملك شيئاً ضئيلاً ، ولكنه في مقابل ذلك حرّمها حق الوظائف العامة .

ومن هذا الإصلاح أيضاً أنه أسند السلطة التشريعية إلى مجلس شيوخ مكون من أربعائة عضواً يعينون بالاقتراع ، ولكن الشعب ليس ملزماً بالخضوع لهذه القوانين إلا إذا

أقرتها الأمة في استفتاء عام ، فإذا حدث إقرار قانون ما ، قام على تنفيذها تسعة قضاة يدعون بـ « الأرختوس » وفوق هؤلاء القضاة تقوم محكمة عليا تدعى « أريوباج » وهى مؤلفة من قضاة قدامى .

لم يحطم « سولون » أواصر الأسرة الأثينية كما فعل في اسبرتا مشرعها « ليكرغوس » الذى لم يكن يعنيه من الأسرة إلا أن يكون فيها رجال هم وطنيو اليوم ، وفتية سيكونون وطني الغد . أما قوانين سولون فقد أبقت الأسرى أثينا على حالتها الفطرية ، واحتفظت للرجل فيها بمواقفه كابن ثم كزوج ثم كأب ، ولم تحاول أن تسلبه شيئاً من عواطفه الطبيعية في هذه المواقف كلها .

ومن أبرز هذه القوانين التى وضعها هذا المشرع وخالف فيها اسبرتا قانون العمل الذى كان في هذه المدينة الأخيرة يحظر على الوطنيين الأعمال اليدوية ، فجعله سولون في أثينا يقهر الجميع على العمل ، إذ ينص على أنه يجب أن يكون لكل وطنى مهنة حتى لا يكون في المدينة عاطل ، وكذلك أصلح القوانين الخاصة بالأجانب والأرقاء ، فنص على أن للأولين حق الاستقبال الكريم في أثينا ، وللآخرين حق طلب بيعهم لغير مواليتهم إذا كان الأولون يسيئون معاملتهم .

#### عهد ديسستراتوس وولديه

بيد أن هذا الحكيم الجليل لم يكد ينتهى من وضع هذه القوانين النافعة حتى تنجى عن وظائف الدولة ، ليتمكن الشعب من تطبيقها بحرية كاملة فتم له ما أراد . وفى سنة ٥٣٨ اعتلى « ديسستراتوس » دس الحكم الطغيانى ، ولكنه كان طاغية معتدلاً محبوباً من الشعب كله ، لأنه لم يلغ قوانين سولون العادلة التى أشرنا إليها ، ولم يرهق الأمة بتكاليف جديدة ، بل كان على العكس من ذلك وديماً رحيماً عطوفاً على جميع طبقات الشعب ، صديقاً للأدباء والفنانين ، وهو الذى شيد طلائع الآثار الفخمة التى جمات أثينا ، وأنشأ أولى

المكتبات العامة في إغريقيا كلها ، وكذلك هو الذى جمع للمرة الأولى أشتات الإلياذة والأوديسا ، وكون منها قصيدتين متماسكتين أوجب تلاوتهما في الأعياد الكبرى للإلهة أثينية .

خاف هذا الطاغية واداه « هيركوس » و « هينياس » فسارا على نسقه وأخذوا في تشجيع الأدب والفن والحياة العقلية عامة ، فكانا حلقة متممة للسلسلة التى بدأها والدهما ، إذ نما فى عهدهما الشعر ، وارتقت الموسيقى ، وسما الفن وهاجر الشعراء الموسيقيون الموهوبون إلى أثينا . « أنسكريون » و « لاسوس » وبرز الشعر الحماسى إلى الصفوف الأمامية ، وتقدم الشعر الدينى والتنسكى بهيئة تلفت الأنظار . وأهم من ذلك كله أن المأسى قد نشأت فى هذا العهد الزاهر ، وأن أثينا بسبب كل هذه العوامل مجتمعة قد استطاعت أن تزعم أنها هى المدينة العقلية الأولى فى العالم الهيلينى كله ، وأن من العدل أن تزعمه وتستولى على صولجان الصدارة فيه وإن كانت تعلم علم اليقين أنها كانت فى ذلك الحين أقل قوة واستعداداً من أسبورتا .

### أسرة ألكيمين<sup>(١)</sup> وصدارة أثينا العقلية

لم يكد القرن السادس يشارف نهايته حتى كان هينياس قد طرد ، فتم بطرده سقوط أسرة بيسستراتوس وحلت محلها أسرة ألكيمين النبيلة الناهضة ، وكان من أوليات النتائج العمالية لهذا الانقلاب أن اعتلت أثينا عرش الحياة العقلية ، وقبضت بيد حازمة على صولجان الحكمة والفلسفة والأدب والرياضة والفلك وكل أفانين الحياة الفكرية المعروفة فى ذلك العهد . وقد ظلت محتفظة بهذه العظمة التى تفردت بها زهاء قرنين منحت أثناءها العلم والحكمة كل مافى وسع العقل البشرى من دقة واتزان وعناية ، وسكنت على الأدب أنواعاً من النبيل ، وفنونا من الرشاقة الخاصة التى لا تسامى ، وضروباً من الرقة مع تعمق عظيم

(١) أسرة ألكيمين هى أسرة أثينية عريقة تزعم أنها منحدرة من أياس البطل الشهير الذى رأيناه فى الإلياذة يساهم بجهده وافر من حرب تروادة .

يستوجب تخليد هذه المنتجات على مر الدهور وتوالى الأزمان ، ولم لا ؟ أليس في هذا العصر قد سطعت أنوار حكمة سقراط وأفلاطون وأرسطو وتلاميذهم الأجداد ؟ أليس فيه قد نزلت الفلاسفة من سماء الإلهيات إلى أرض الحياة الاجتماعية ، فأخذت تحدد الخير ، وتنقب عن الفضيلة ، وتوضح الوسائل العالية الموصلة إلى النهاية المقصودة من هذه الحياة وهي الكمال الإنساني ؟ أليس فيه قد أزهرت الرياضة ، وترعرع الفلك ، ونما الطب ، ووضعت أسس المنطق العلمى المنظم ؟ أليس فيه قد أنشئت المآسى والمهازل التمثيلية البارعة : « التراجيدى والكوميدي » ؟ أليس فيه قد وجدت دور التمثيل وسارت في طريق الكمال حتى أضحت إحدى وسائل الثقافة الشعبية الهامة ؟ أليس فيه قد بلغت الفصاحة الهيلينية أقصى مراتبها ، وارتقت الخطابة حتى أضحت لا تحتمل زيادة من مستزيد ؟ أليس هو الذى أفاض على الاسكندرية من أنواره العالية ما جعلها ناصعة العلم والعرفان في الدنيا في العصر الذى تلا العصر الأثيني على ماسيجىء في موضعه ؟ أليس هو الذى سكب أشعته على بغداد في العصر العباسى فجعلها منارة الشرق والغرب ؟ أليس هذا العصر على الإجمال هو الذى ألهم كل علماء العصور الحديثة وأدبائها في أوروبا بمنتجاتهم التى أصبحوا بفضلها سادة الأمم وقادة الشعوب ؟

كانت إذاً ، صدارة أثينا العقلية هي الظاهرة السائدة التى تميز ذلك العصر عن غيره من عصور الهيلين : فالعبقريّة الهيلينية فيه — كما يلاحظ الأستاذ كروازيه — قد بلغت أقصى حدود نضوجها ، والمحامد الفطرية قد ارتقت إلى درجة السطوع ، والنشاط العقلى الذى هو من خصائصها الذاتية قد آتى ثماره المقصودة ، وهذا كله قد تركز في تلك الحاضرة المتلاثلة ، ولكن ليس معنى هذا أن الإنتاج العقلى في ذلك الحين قد انطلقاً من المدن الهيلينية الأخرى ، كلا ، فإنه قد نما وأينع في جميع الأصقاع الهيلينية ، وإنما معناه أن العباقرة وذوى المواهب الممتازة كانوا جميعاً يغادرون مدنها وقراهم منذ طليعة حياتهم العالمية أو الأدبية متجهين إلى كعبة الثقافة الكبرى التى كانت تسطع بحكائنها المغمقين ، وعلمائها النابهين ، وكتابتها المجيدين ، وشعرائها المبدعين ، وفنانيتها النابغين ، وليس هذا فحسب ، بل برأيها العام المنتمف

الذى قد بلغ من الأهلية والكفاية حداً يمكنه من الحكم على هذه الفروع المتشعبة من المعارف الإنسانية .

### النهضتان السياسية والحربية :

بيد أن هذا السمو العقلى الذى وصلت إليه أثينا لم يشملها بخمرة الغرور ، ولم يغفلها عن تقدير قيمتها المادية على حقيقتها ، ولم يحل بينها وبين إدراك تلك الحقيقة المرة وهى أنها أضعف من أسبرتها ، فجعلت تعالج نواحي الضعف المادى فيها لتعد نفسها لمواجهة الأحداث والتغلب عليها ، فتظفر بالزعامة السياسية كما ظفرت بالصدارة الأدبية والفنية ، وقد ظلت تعمل على إثناء هذه القوة زهاء عشرين عاماً . وبعد هذا الاستعداد الطويل المتواصل اشتعلت الحرب الميدانية الأولى التى بدأت فى سنة ٤٩٢ و انتهت بانتصار أثينا ، وسببها أن هذه المدينة كانت هى الوحيدة التى آوت ثوار آسيا ، وعظفت على قضيتهم ، وأيدتهم ضد الفرس ، فز على هؤلاء الأخيرين أن توجد مدينة فى إغريقيا تجرؤ على مناصرة أحد عليهم ، فأقسموا لينتقموا من أثينا شر انتقام ، ثم أعدوا لغزوها حملة هائلة بلغ عدد جنودها مائة وعشرة آلاف ، فلما علمت أثينا بوصول هذا الجيش أعدت له جيشاً عدد رجاله أحد عشر ألفاً بقيادة قائدها العظيم « ملتياد » فسحق جيش الفرس سحقاً سبجلاً لأثينا أسمى أنواع المجد وتدعى هذه المعركة بمعركة « ماراثون » ولقد حفظت لنا الرسوم المسجلة على الأوعية الهيلينية مناظر مؤثرة من هذه المعارك التى دارت رحاها بين الهيلين والفرس ، أو بين الهيلين والبربر على حد تعبيرهم . ( انظر الصورة رقم ٢ فى الصفحة التالية ) .

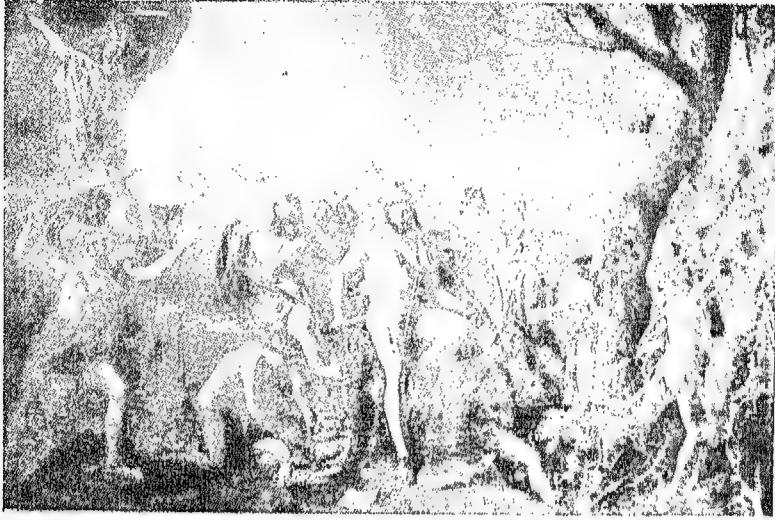
ومنذ ذلك العهد ألقى الحظ بين يدى هذه المدينة بمقاليذ الزعامة السياسية أيضاً ، فتم لها ما تصبو إليه الأمم الناهضة من تفوق أدبى ومادى ، بيد أن هذا الظفر لم يشمل رجال أثينا ولم يدخل الغرور إلى نفوسهم ، وإنما حفزهم إلى زيادة النشاط والعمل على بلوغ درجة السكالم ، فظالوا يجاهدون حتى صار لديهم أسطول بحرى كبير ، وذلك لأنهم كانوا يتوقعون ألا ينجح الفرس بعد هذه الهزيمة ، وإنما سيعودون إلى محاربتهم يوماً ما . وقد كان ذلك



[ الصورة رقم ٢ للرسم الفرنسي نوتوروهى مأخوذة من رسم على كأس من صنع الفنان الهيلينى دوريس توجد بمتحف الاثر بباريس ، وهى تمثل مبارزة بين مقاتل هيلينى ، وآخر فارسى ، ويرى الفارسى وقد هوى إلى الأرض تحت ضربات خصمه ] .

بالفعل ، إذ أعلن الفرس عليهم الحرب فى سنة ٤٨٠ وجهزوا لهم جيشاً سرعياً يروى المؤرخون أن عدده قد بلغ أربعة ملايين من الرجال ، لأن غايتهم فى هذه المرة لم تكن الانتقام من أثينا كما كان ذلك فى المرة الأولى ، وإنما كانت ابتلاع إغريقيا كلها .

ولما ترامت إلى المدن الهيلينية أنباء ضخامة عدد هذا الجيش وعدده ارتفعت وصدمت على الخضوع ماعدا مدينتى أثينا واسبرتا ، فإنهما اعتزلتا المقاومة حتى النهاية ولو أدى ذلك إلى محوهما من سجل الوجود ، وقد بدأتا فى تحقيق هذا التصميم عملياً ، فأما جيش اسبرتا فقد خرج للملاقاة هذا الجيش بقيادة مليكه العظيم « ليونيداس » الذى كان أحد المثل العليا فى التاريخ القديم كله ، وقد أشرنا إلى شجاعته فى الجزء الثانى من هذا الكتاب . ( انظر الصورة رقم ٣ فى الصفحة المقابلة ) .



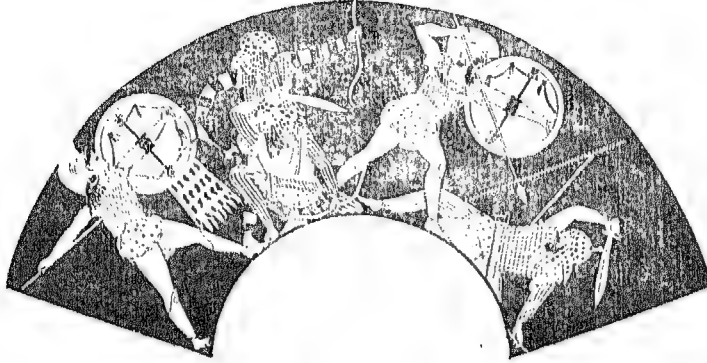
[ الصورة رقم ٣ مأخوذة عن لوحة في متحف الآثار من صنع الفنان الفرنسي دافيد ، وهي تمثل  
ليونيداس ملك إسبرتا الشجاع العظيم في موقعة ترموبيلوس ، ويرى هذا الملك في صدر اللوحة  
قابضاً يمينه على سيفه ، بينما الترس يحمي يساره ] .

على أن ذلك الجيش الصغير - وإن يكن مؤلفاً من فرسان أبطال ، وعلى رأسه ملك  
ماجد - لم يستطع أن يقهر ذلك السيل الجارف من جنود الفرس ، ولم يزد على أنه وقف  
زحفه قليلاً في ممر « ترموبيلوس » وإن كان يعلم تمام العلم أنه سيدفع ثمن هذا الوقف غالياً ،  
وهو فناؤه عن آخره .

وأما جيش أثينا فقد اعتصم بأسطوله البحري تحت قيادة « تيمستوكليس » في مضيق  
« سالامينا » الذي كان يتسع لسفنه الصغيرة ، ولم يكن من الممكن أن تمر فيه سفن الفرس  
الضخمة ، وبهذا تمكن من هزيمة أسطول الأعداء ، وشتت شملهم ، ففر كثير منهم إلى  
بلادهم ، واشتبكت البقية الباقية مع الجيش الهيليني بقيادة « بوسنياس » ملك إسبرتا  
فهيّزها في « بلاتيه » في سنة ٤٧٩ . أنظر الصورة رقم ٤ في الصفحة التالية )

وأخيراً تعقب الأسطول الأثيني بقيادة « إكسنتشيبوس » فلول الفرس فدحرها في  
« ميكالا » . وعلى أثر هذا طرد الفرس نهائياً من إغريقيا . وعندما وصلت الحرب إلى هذا

( م ٢ - الأدب الهيليني - ثالث )



[ الصورة رقم ٤ للفنان الفرنسي فوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد ضمن مجموعة پاسچيو بروما ، وهي تمثل إحدى المعارك الفلاحنة التي دارت رحاها بين شرذمة من الهيلين والفرس أثناء هذه الحرب الضروس ]

الحد اكتفت، المدن الهيلينية بهذه النتيجة لأنها كانت قد تعبت من الجهاد ، وأعلنت أنها لا تود المساهمة في القتال بعد ذلك إلا بما لها وعتادها ، فلم يَفَتْ ذلك في عضد أثينا ولم يثنها عن عزمها ، لأن انتصاراتها المتوالية قد وسعت نطاق مطامعها ، فصممت على أن تحمل الحرب إلى آسيا ، لتهاجم الفرس في بلادهم ، وقد نفذت هذا التصميم ، فأبحر جيشها إلى بلاد فارس بقيادة « كيمون » بن « مِلْتِياد » بطل « ماراثون » فهاجمها وهزم جيوشها في عقر دارهم هزيمة منكرة اضطرتهم إلى عقد معاهدة مهيبة في سنة ٤٤٩ ع اعترف فيها الفرس باستقلال جميع المدن الهيلينية الآسيوية ، وبأن بحر إيجة قد أصبح هيلينيا ، وبهذا صعدت أثينا إلى أعلى آواج المجد والجلال ، ودعيت منذ ذلك العهد باسم هازمة البربر ، وبحررة إغريقها ، والقادرة على كل شيء ، فدلّاها ذلك حماسة وثقة بنفسها ، وإعجاباً بجيشها ، وحملها على مضاعفة أسطولها الحربي والتجاري حتى أصبح زمام الملاحة بين إغريقها والأجانب بيدها .

#### عهد بيركليس « Périclès »

كان نظام الحكم في أثينا إذ ذاك أي طوال القرن الخامس ديمقراطياً معتدلاً ، أي أن السيادة كانت للشعب ، ولكن المبادئ الخلقية السامية القديمة كانت موضع احترام



الرأى العام ، وكانت الفضيلة مستمتعة بالهيبة والجلال إذ أن روح المحافظة على التقاليد ، وروح التجديد كانتا تمتزجان امتزاجاً سعيداً ينتظر منه خير الثمرات ، وكانت الوطنية في أسمى درجاتها ، وكانت الحكمة والآداب والفنون متلاثلة أخاذة . ومن أبرز مميزات ذلك العصر تلك الشخصية القوية الفذة ، وهى شخصية بيركليس بن إكسثيوس بطل ميكالا ، وهو أحد أفراد أسرة « ألكميون » وقد ولد في سنة ٤٩٤ ثم نشأ وترعرع في بيت الجد والشرف .

ولما كانت السماء قد اختصته بنصيب عظيم من الذكاء من جهة ، وكانت المصادفات السعيدة قد ألقت بمقاييد تنقيفه إلى أيدي أرقى أساتذة العصر عقلية ، وأوسعهم علماً ، وأسماهم خلقاً من جهة أخرى ، فقد لقنه أولئك الأساتذة أرقى أنواع الثقافة ، وأبقى ألوان المعرفة ، وإلى جانب ذلك قد أدبوه أحسن تأديب ، وهذبوه أكمل تهذيب ، وعلّموه كيف يتمسك بشخصيته ، ويحتفظ بكرامته ، وكيف يستطيع أن يمتلك نفسه ، ويضبط عواطفه ، ويتخلص من سلطان الهوى ، ويتحرر من عبودية التأثير والانفعال . ومن آيات ذلك أن معاصريه قد اتفقوا على أنه لم يأت في حياته عملاً واحداً ناشئاً عن حركة مفاجئة ، أو ناجماً عن انفعال مباغت . ولقد كان معتدلاً لا يسرف في دمايته ، ولا ينثر وعوده وتمنياته هنا وهناك ، بل كان لا يظهر في المجتمعات الشعبية إلا في المناسبات الكبرى ، ولكنه إذا ظهر فيها قذفها بنوع خاص من الفصاحة لم يجد له القدماء نظيراً يشبهونه به إلا الصاعقة المتفجرة .

وإذا كان خطيباً من الطراز الأول فإنه كان يتجنب كل المظاهر العادية والإشارات المألوفة في مواقف الخطابة ، وكان يلقي خطبه ارتجالاً ، وذراعه في ثنايا معطفه لا يحركها ولا يبدئها للجواهر على نحو ما يفعل عامة الخطباء ، وكان يعرف كيف يؤثر في سامعيه إلى حد السحر الذي ينتهى دائماً بحملهم على الاقتناع بكل ما يريد . ولقد صور لنا « توكيزيديس » خصمه العنيف هذه الموهبة تصويراً دقيقاً فقال : « عند ما كنت أحمل عليه إلى الحد الذي

يهوى به إلى الحضيض ويحقق لى سيادة الموقف كان يرفع الصوت معلناً أنه لم ينهزم أبته ، ولا يلبث أن يقنع الجميع بهذه النتيجة » <sup>(١)</sup> .

أما حياته الخاصة فقد كانت بسيطة متواضعة مفرطة في القناعة ، متذرعة بالانزان ، وكانت نفسه الكبيرة آية من آيات الاعتدال لا تغويها أعراض الحياة ، ولا تشغلها تحرة الظفر ، ولا يبهرها ضوء التفوق . وكان أسمى من أن يغريه الثناء أو يثيره الهجاء . ولا جرم أن هذا المسلك الذى جمع العزة والكرامة إلى الحذر والاحتياط ، وذلك السلطان المعنوى القوى الذى ضربت العبقرية والفضيلة والبلاغة نطاقه حول اسمه وشخصيته قد أعداه أكرام وأنبال إعداد لأن يكون سيد أثينا بلا طغيان ، ورئيسها بلا دعاية ، وزعيمها بلا ملاق ولا تمويه . ( انظر الصورة رقم ٥ فى الصفحة التالية )

ولما بلغ منتصف الحلقة الرابعة تم له الاستيلاء على مقاليد الحكم فى أثينا ، فظل يديره أحكم إدارة زهاء ثلاثين سنة بفضل مواهبه وعلمه وفضائله ، ولقد كان أثره فى هذا العصر بارزاً إلى حد أن دعى باسم عصر « بيركليس » .

وفى الحق أن هذه الخمسين سنة التى فصلت بين الحرب الميدية فى إغريقيا ، والحرب اليلوونيسية كانت فى تاريخ أثينا حقبة لا نظير لها .

ولقد ظل هذا الحاكم المنقطع النظير محتفظاً بمكانته حتى انطفأ مصباح حياته فى سنة ٤٢٩ .

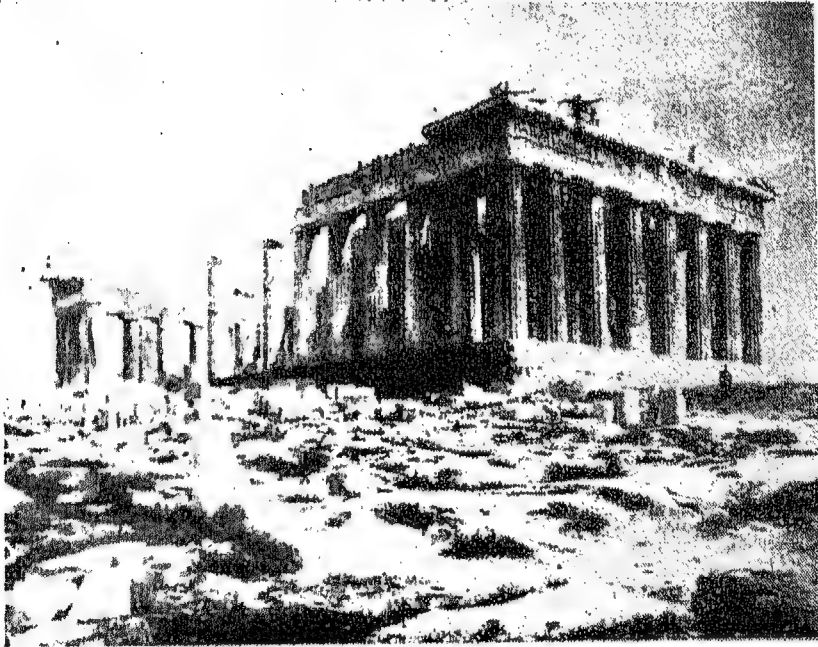
ومن مميزاته الأساسية أنه كان مثلاً من مثل الشجاعة فى جميع الحروب التى اندلع أوارها فى عصره ، وهى كثيرة متوالية . وكما تفوق فى الشجاعة والصلابة فى التمسك بحقوق بلاده ، كان كذلك نموذجاً من نماذج المهارة السياسية ، ولكن الذى سجل فيه الرقم القياسى هو أنه وضع نصب عينيه غاية واحدة جعل يهدف إليها طول حياته ويتخذ كل ما يمكن اتخاذه من الوسائل لتحقيقها ، وهى رفع أثينا إلى أسمى قمم القوة والمجد ، وتسجيل



[ الصورة رقم ٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أثري لـ « بيركلبس » يوجد في متحف الفاتيكان  
بروما ، وعلى ملامح هذا التمثال المتقن تبدو جلياً الحكمة العميقة ، والعقل المتبصر ، والإرادة  
الحازمة ، والنبيل السامى ، والحيرية الكاملة ، وما إلى ذلك من محامد بيركلبس الكثيرة التى  
فرننت هيئته على الجميع دون أن يتطلبها ] .

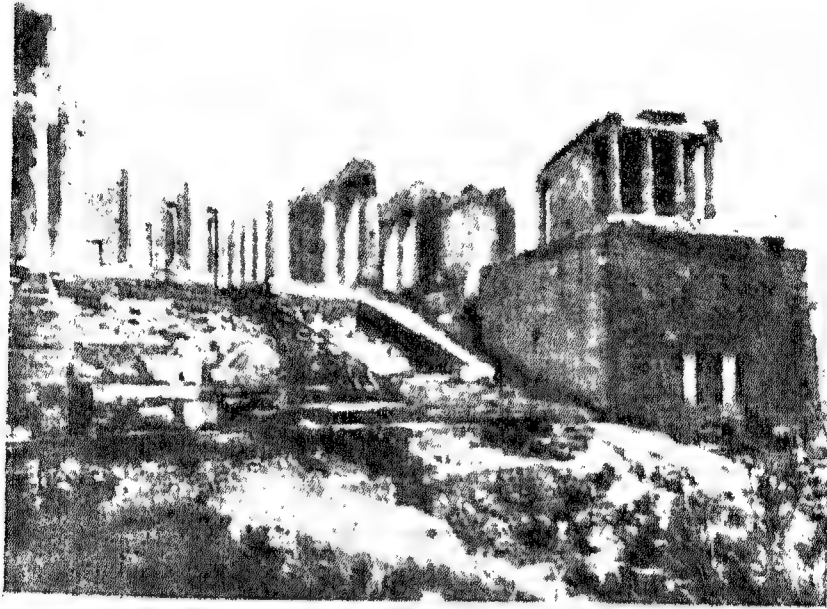
اسمها في صفحات الخلود . وقد نجح في مهمته نجاحاً موفوراً ، إذ تمكن من أن يجعلها عاصمة العالم المتمدن في ذلك الحين . فبذل مجهوداً في تشجيع النهضة الفكرية ، والعمل على إنضاج العقليات الممتازة في الفلسفة والأدب والفن . وإذ كنا قد ألمعنا إلى نتائج الجانب الفكري البحت ، فقد بقي أن نشير هنا إلى الفن فنسجل أن هذا الزعيم العظيم قد أفسح أثينا بالآثار الفنية التي ضمنت له ولها خلود المجد أو مجد الخلود .

ومن أشهر هذه الآثار العملاقة معبد « البارثينون » « Parthénon » الذي أمر بتشييده للإلهة أثينا فوق تل الأكروبوليس .



[ الصورة رقم ٦ مأخوذة مباشرة عن أطلال البارثينون معبد أثينا لإلهة الحكمة ، وهو مبنى كله من الرخام الخالص ، وقد اشترك في ( تصميمه ) المهندسان الشهيران : إكتينوس وكالسكراتيس ، ويعتبر آية من آيات الفن الدياني ، وطوله سبعون متراً ، وعرضه اثنان وثلاثون متراً ، وارتفاعه اثنان وعشرون متراً ، وهو - رغم تهديمه - لا يزال يحدث انفعالا عظيماً في نفس كل من يراه ] .

وكذلك معبد أثينيه نيكيه ، أى أثينيه المتعصرة ، وأعمدة پروپيليه الجميلة الساحرة « Propylées »



[ الصورة رقم ٧ مأخوذة بشرطه مباشرة عن أمثال تلك الجهة الجميلة ذات الأعمدة الخالدة من الأكروبوليس ، وتري فيها هذه الجهة التي هي نموذج ساحر من نماذج فن العمارة الدريانية ، وقد وضع تصديعها المهندس الهلاني فيسكتاس ، كما ترى في هذه الصورة بقايا أمثال معبد أثينيه المتعصرة ] .

وكما ساعد تشجيع هذا الحاكم الجليل على نبوغ عدد كبير من المفكرين والفلاسفة والشعراء والكتاب والمهندسين المعماريين ، ساهم كذلك في العمل على تفوق عدد لا يستهان به من المثاليين الذين وصلوا في صناعة التماثيل إلى حد الإعجاز ، ومن أبرز هؤلاء الأفاضل الخالدين « فيدياس » « Phidias » الذي كان معاصروه يلقبونه بتمثال الآلهة ، والذي صنع — من الذهب والعاج الإلهة أثينيه — ذلك التمثال المعجز الذي يعد لنا التاريخ أن ما استعمل فيه من الذهب بلغ أكثر من ألف كيلو ، والذي رأينا في الصورة رقم ( ١ ) ما صنع من الرخام على غرارهِ . وكذلك هو الذي صنع في معبد أولمبيا تمثال زوس من

الذهب والعاج أيضاً ، وهو يمثل ملك الآلهة جالسا ، وارتفاعه ثمانية عشر متراً ، وهو لا يقل شهرة وفتنة عن تمثال أثينيه .

على أن هذه الأعمال الجليلة التي قام بها بيركليس لتخليد مدينته لم تسلم من دس الخاسدين وخذل المبغضين فجعل أولئك وهؤلاء يتمتعون في المنتديات الشعبية خفية بأن صنع هذه التماثيل على هذا النحو من البذخ فيه إلتلاف لمال الدولة ، وطفقوا يتهمدون هذه الفكرة بالإيماء حتى تجسست ووصلت إلى مسمع بيركليس ، فدعا إلى عقد اجتماع عام ثم قام فيه خطيباً فقال : « أيها الأثينيون أنرون أنني أنفتت على هذه الآثار مالا طائلاً ؟ فأجابته الأصوات من كل مكان أن نعم ، فقال هذاحسن ، فلا أحتمل أنا وحدي هذه النفقات كلها ، ولكن العدالة في هذه الحالة تقضى بأن يسجل اسمي منفرداً على هذه الآثار ، ولا أريد غير هذا الشرط (١) .

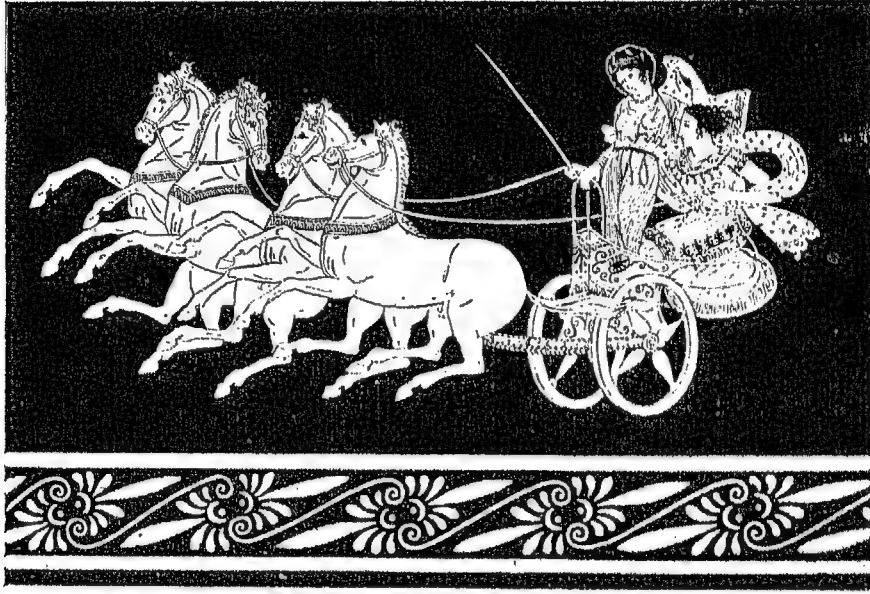
وإذ ذاك قهرت عاطفة المجد إحساس الحسد والحقد والدس ، فمتهف الجميع قائلين : كلا كلا ، يستمر في تخليد المدينة دون أدنى اقتصاد ، ولدينا ما يتطلبه هذا المجد العظيم (٢) . وهكذا سار بيركليس إلى الأمام في كل شيء لا يولوى على ما يحدثه مجده في نفوس الحاقدين من غيظ وحفيظة ، لأنه لا يحسب حساب نفسه ، ولا يأبه لشخصه ، وإنما هو يتخذ أثينا غايته العظمى التي لا يدع لشأن من شؤون الحياة غيرها في نفسه أدنى مكان ، ولهذا لم تكن الحقبة التي حكم فيها محصورة في نطاق الأمور المادية ، وإنما كانت حقبة ابتكار وإنشاء ، بل خلق وخصوصية زائدين على المألوف . ومن آيات ذلك أن سطعت فيها كواكب : « آنسكساغوراس ، وپروتاغوراس ، وسقراط ، وإسخيلوس ، وسوفوكليس ، وأوريبيديس ، وأرستوفانيس ، وإسسياس ، وفدياس ، وأبولودوروس .

ومما يلفت النظر في هذا الشأن ما كان الجنس اللطيف يستمتع به في عهد بيركليس من حرية واستقلال ، فقد كانت السيدة تستطيع أن تخرج من منزلها متى شاءت وكيف

(١) كانت التقاليد المتبعة في أثينا في ذلك الحين أن ينقش على التماثيل اسم صانعه الفنان ، واسم من نول الإنفاق عليه .

(٢) Durug, Mème Laire, P. 96. (٧)

شأت ترافقها اثنتان أو أكثر من جواريهها وتذهب إلى الحفلات العامة كحفلات ذلفيه وأولمبيا ، وتقود مركبتها بنفسها على نحو ما تفعل سيدات القرن العشرين بسياراتهن .



[ الصورة رقم ٨ للفنان الفرنسي فوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد ببريتيش مزيوم بانجلترا ، وهي تمثل سيدتين من أوستكراتيات أثينا تقودان مركبة من ذوات الجياد الأربعة ] .

ولقد كانت المرأة في ذلك العهد تهتم بالفنون المختلفة فتساهم في الشعر والموسيقى والرسم والرياضة البدنية ، وكانت الغاية التي يرمى إليها المصلحون من تهذيب المرأة وثقيفها هي رفع مستواها إلى مستوى الرجل كما يروى لنا فلوثرخوس ، وكن يجتمعن في نواد خاصة يتبادلن القريض ، ويوقعن على القيثارة كما تظهرنا على ذلك عدة رسوم على أوعية هيلينية .

( أنظر الصورة رقم ٩ في الصفحة الآتية )

#### عهد التدهور السياسي

يبد أن أثينا السياسية — مع الأسف الشديد — قد انغمست في بحر التيه والسكبرياء ، وجعات تعامل حلفاءها القدماء معاملة الرعايا ، ونسيت أن ضعيفين يغلبان قويا ، فشاكت

هذه المعاملة من جانبها المدن الهيلينية الأخرى فأخذت تتفاوض سرّاً مع اسبترتا التي كان مجد أثينا وسطوعها في سماء الدنيا قد جرحا عزتها وألجأها إلى الانزواء في داخل حدودها ، فلما سئحت لها فرصة هذا التآلب من جانب المدن الأخرى ضد حاضرة الحكمة والأدب لم تشأ



[الصورة رقم ٩ للفنان الفرنسي أوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء كان موجوداً إلى عهد قريب بمتحف الإرميتاج بسنترسبرج ، وهي تمثل أحد الاجتماعات العامة التي كانت ألفة لدى السيدات الأثينيات في ذلك الحين قصد المناقشات العلمية ، والمناظرات الأدبية ] .

أن تهمل انتهازها ، بل بالعكس قد شجعت هذه الروح المتعردة ، وعملت على تأليف حاف قوى ضد أثينا ، كانت أولى نتائجه أن اندلع لهيب الحرب البياو بونيسية التي دامت زهاء سبعة وعشرين عاماً تأرجحت أثناءها أثينا بين النصر والإخفاق ، وتناوبتها عوامل الأمل واليأس ، ولكن السنين العشر الأخيرة كانت شؤماً عليها ، إذ فقدت فيها أسطوطها ، ثم انتهت بفقد استقلالها وخضوعها للقائد الإسبترتي « ليسندروس » فأزال أسوارها وحظر عليها أن يكون لها أكثر من اثنتي عشرة سفينة ، ولم يكتف بهذا ، بل أهانها شديدة بتدخله في نظام حكمها الداخلي ، إذ فرض عليها في سنة ٤٠٤ حكومة الطغاة الثلاثين ،



ولكن هذه الحكومة لم تدم طويلاً ، إذ لم تلبث أن سقطت في سنة ٤٠٣ عند ما نهضت أثينا ونفضت عن نفسها غبار الهزيمة ، وجمعت شقاتها ، وأعدت الدستور القديم ، واسترجعت كثيراً من قوتها ومجدها التليدين ، ولكن روحها الأولى لم تعد كما كانت في عهد عظمتها الغابرة ، بل إن نظارتها إلى الحياة قد تغيرت ، فالحمية القديمة قد فترت ، والتفاني في الصالح العام قد خفت صوته ، وجعل كل فرد يشتغل بمصلحته الشخصية ، والوطنية المخلصة قد أخذت تتلاشى من النفوس . وبالإجمال قد ظهرت عيوب الديمقراطية المتصلكة الشرهة الأنانية بأجل مظاهرها ، وجرف سيلها الطاغى المظهر الأخير من الفضائل ، ولم يعد باقياً من المبادئ الخلقية الأولى إلا مالا مندوحة عنه لسير الحياة العامة ، فانتشرت الرفنية ، وزاد الترف ، وساد الانغماس في اللذات البدنية ، وسهل اقتحام حصون التقاليد التي كانت إلى ذلك العهد موضع احترام الجميع ، وحل التكلف والعمل محل الصراحة والبساطة القديمتين ، وترك الوطنيون أنفسهم يمتزجون بالأجانب ، وينحلون شيئاً فشيئاً في كل فروع حياتهم الاجتماعية حتى لم يكذب بقى منهم شيء . يمكن أن يكون قد برئ من التأثير الأجنبي ، فتعزز ذور العقول الذكية ، والمواهب العالية ، والقلوب النبيلة من هذه الحالة الأسيفة ، واعتزلوا المعامع العامة ، وجعلوا يشتغلون بالحكمة والعلم ، وينظرون إلى الشؤون السياسية والاجتماعية نظرة المتفرج الدقيق الذي يلاحظ على بعد دون أن يتدخل في الأمر تدخلاً عملياً .

وكما تغيرت الحياة الخلقية تغيرت أيضاً الحياة العقلية في جميع نواحيها ، فاختفى الخيال الابتكاري الذي كان من خصائص العصور الماضية ، وتحولت المواهب عن الانشاء المثالي وعن التطلع إلى عالم المجردات وانصرفت العقول عن الفيزيائية المطلقة ، وجعلت النظرة العامة تتجه نحو الأرض وما عليها من واقعيات ، وأخذ الشعر يصور ما هو كائن بعد أن كان يرنو إلى ما يجب أن يكون ، وخضع الفن للمحسّنات المحيطة بالفنان بعد أن كان يستمد نموذجاً في العصور السالفة من صور الأساطير الفاتنة ، ورسوم سكان الأولمبوس الساحرة التي تفوق الانسانية وتعدو أمامها نحو المجهول الذي لا حد له ، وطفق التفكير يتجه صوب المشاهدة والتدليل الحسى ، فأصبحت الجماهير لا تتذوق إلا القصائد التي تصور العواطف العادية التي

تحتلج قلوب أكثر الناس ، ولا تعجب الا بالتمثال الأرضي ، ولا تصفق إلا للخطيب الذي يستمد عناصر خطبته مما يحوطه من ظواهر وأحداث ، ولا تدعن الا للمفكر الواقعي . ولهذا كله كان شعراء هذا العصر وكتابه وفنانونه ومؤرخوه وفلاسفته يمثلونه تمثيلا صادقا ، لأنهم جميعا كانوا يزعمون أن عصرهم هو عصر الحقيقة الواقعية وأن رسالة كل منهم هي المساهمة في كشف هذه الحقيقة ، ولكن أكثر يتهم الغالبة رأيت أن وسيلة هذا الكشف هي التجربة والملاحظة ، ولم يشذعن هذه الكثرة إلا فئة قليلة على رأسها أفلاطون أيقنت بأن الحقيقة المرموقة هي في عالم المجردات السامى ، لا في الحسرات الحائلة ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن أفلاطون مع شذوذه عن الجماعة في الوسيلة لم يختلف عنها في الغاية المنشودة وهى البحث عن الحقيقة . وبهذا يكون ملتما مع عصره في روحه الجوهرية ، شادا عنه في الثانويات العارضة .

على أن افتتان هذا العصر بالبحث عن الحقيقة في شعره وفنه وتفكيره ، واقصاءه الخيال البحث عن جميع فروع حياته ليس معناها أن الشعر الخيالى قد انمحى من النفوس ، كلا ، وإنما قد كبت فيها وظل رهين القلوب لا يفادر صفحاتها إلى صفحات السجلات ، وهو الذى كان يحمىها من جفاف الواقعية المغالية المحدقة بها ، ويمنح أساليب العصر ما فيها من رشاقة وانسجام .

### اللهجة الأتيكية:

كان لأتينا كغيرها من المدن الهيلينية الأخرى لهجتها الخاصة بها ، وهى اللهجة الأتيكية وقد تمسكت بها منذ فجر نهضتها فجازت بها حدود التخاطب إلى دائرة التأليف ، وجعلت تدعو لها وتستخدم قوتها وسلطانها في نشرها وتعميمها حتى شملت إفريقيا كافة .

تقترب هذه اللهجة من اللهجة اليونانية بعض الشيء وإن كان بينهما فروق أساسية ، فهى مثلها رشيقة عذبة على السمع ، ولسكنها تمتاز عنها بالقوة والصلابة ، لأن اللهجة اليونانية

رخوة . ولا جرم أن هذا الفرق هو وليد آثار الرفنية في إيئنا الآسيوية وصعوبة العيش في أتيكا كما ألمعنا إلى ذلك في طليعة هذه العجالة .

وكما امتازت الأتيكية عن اليئانية بصلابتها هي تمتاز أيضا عن الدراينية بخفتها ، لأن هذه الأخيرة - وإن كان لها رنين فخم - فيها شيء من الثقل الذي يكبد العقل ويشعره بالسآمة . وبهذا تكون اللهجة الأتيكية قد ظفرت بوداعة اليئانية ورشاقها وأضافت إليهما الصلابة ، وفازت من الدراينية بالقوة وأضافت إليها الخفة ، فكانت كأنها انقواء لأحسن ما في اللهجتين ، فإذا أضفنا إلى هذه الميزة العظيمة سلطان أيئنا الأدبي ، ومجدها السياسي ، استقطعنا أن نعلل سيادتها في بلاد الهيلين .

#### المنتجات الأدبية المختلفة في هذا العصر :

من كل ما أسلفناه في هذه الإطاعة يتبين أن تلك الحقبة لم تكن بسيطة أو سهلة الانحصار ، وإنما كانت معقدة متنوعة الجوانب والأنحاء ، وأن كل جانب من جوانبها مؤلف من عناصر مختلفة الأجناس والأنواع ، وأنها لكي تفحص فحصى دقيقاً ، وتعرف معرفة ذات أثر فعال ينبغي الإلمام بأهم عناصرها الأولية ثم توزيعها إلى فصائل منظمة حسب خصائصها ومميزاتها ، وإليك البيان :

أوضحنا أكثر من مرة أن أيئنا كانت - في القرنين الخامس والرابع - عاصمة الثقافة والعرفان وحاضرة الأدب والفن بلا معارض ولا منازع ، وأن الثمار الأساسية التي أنتجها الفكر الهيليني كله نشأت أو ترعرعت حتى نضجت في ربوعها ، وأن مبعث فخار هذين القرنين من شعر ونثر قد تكون بين جذرائها . أو سعى إلى حرمها المقدس ليثبت وجوده وصلاحيته للحياة .

ولما كانت غايئنا من هذا الجزء هي تعقب ثمار العصر الأيئني تلخيصاً وتحليلاً وتقداً في شيء من البيان فقد ينبغي لنا أن نلج - قبل الدخول في تفاصيل هذه الدراسة - إلى العناصر

الأولى لهذه الثمار لتلقى عليها شيئاً من الضوء يجعل دراستها من الأمور اليسيرة فنقرر بدياً — فيما يتعلق بالشعر — أن المأساة قد بدأت منذ طلعة القرن الخامس تتخلص من الديثيرمبوس وتقف على قدميها ، وتكوّن لها شخصية مستقلة تظل تنمو شيئاً فشيئاً حتى تسطع في سماء أثينا وتصبح زينة حفلاتها ، وحلية أعيادها ، ويستمر هذا السطوع حتى يشغل القرن الخامس كله :

وكما نشأت المأساة عن الديثيرمبوس كذلك تنشأ المهزلة من طقوس ديونيسوس ، وتأخذ في النمو إلى جانب المأساة حتى تصل إلى أسمى آواجها في الربع الأخير من القرن الخامس .

أما النثر الذي رأينا نشأته في الجزء الثاني من هذا الكتاب ، فإنه يستمر في التقدم والارتقاء عن طريق التمار الفلسفية التي تبلغ القمة ، والمنتجات التاريخية التي تتبوأ الذروة ومبدأ الخطابة التي ستعجب الفصاحة والبلاغة اللتين سزاهما في أسمى درجات تلاؤهما في القرن الرابع في المؤلفات القانونية ، والمرافعات القضائية ، والحجج الجدلية ، والمباريات السياسية ، وهذا هو عين المنهج الذي سنسلكه في دراستنا هذه المنتجات ، أي أننا سنتبع المآسى في نشأتها وشبابها ونضوجها ، فإذا انتهينا منها انتهجت نفس الخطوة بإزاء المهازل ، فإذا فرغنا من ذلك أتجهنا إلى النثر بفروعه المتباينة فحاولنا تجاهه هذه المحاولة ذاتها ممثلة النفس بالأمل في أن يصحبنا التوفيق .

## الفصل الأول

### منشأ المأساة وتكوينها وقوانينها

( ١ ) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة

إن أول الأنواع الأدبية الجديدة التي سطعت في مبدأ العصر الأثيني هو الفاجعة بصورتها المتعاقبتين وهما : المأساة والفاجعة الساتيروسية التي سنينها فيما بعد . وإليك كيف ظهرت وترعرعت :

نشأت الفاجعة على نفس النحو الذي نشأت عليه الملاحم الحماسية ، والقصائد الغنائية ، فقبل أن تبدو في صورتها الأدبية الرائعة ، وتحتل هذا المكان الذي ظفرت به من نفوس المستنيرين ، كانت تبدو بمظاهر مختلفة ، أو قل : إنها كانت تجيش في نفوس الشعب وتنمو شيئاً فشيئاً حتى تكامل وجودها وأعيدت للبروز فبرزت ، ولكنها في تلك الحالة البدائية لم تكن تتمثل إلا في عنصرين : الأول الإشارات والحركات ، والثاني التأثير والانفعال .

من طبيعة الأخيلة الإنسانية أن تميل إلى تمثيل الخرافات والأساطير كأنها حوادث حقيقية لتعيش في عالم الأحلام برهة من الزمن تستريح أثناءها من عناء الحياة الواقعية التي طالما كدتها بجدها المتواصل ، وأمضتها بآلامها القاسية ، ومشقاتها المرهقة ، وإذا كانت هذه الظاهرة من طبائع الأخيلة الإنسانية عامة ، فهي لدى الخيال الهيليني أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . ولهذا يعثر الناظر في منتجات هذا الشعب على عناصر هذا التمثيل منتثرة في أجزائها منذ عهد بعيد ، فمن ذلك مثلاً أننا نلقى جوقة الفتيات في « الهيپيرخيا » تمثل بالإشارات والأصوات عدة مناظر من حياة أبولون ، أو أننا نرى في أعياد « ذلفيه » المقدسة لوحات تمثل مناظر محدودة من الوقائع التي أسندتها الأساطير إلى هذا الإله .

بيد أن هذه المناظر وتلك اللوحات لم تكن إلا ظلالع تشير من بُعد الى الفواجع  
إشارات غامضة محصورة غير كافية للتشجيع على التقدم بها الى الأمام ، وإنما الموطن الذى  
يجب أن نبحث فيه . بحثا جديدا عن العناصر الجوهرية للمآسى هو عقيدة « ديونيسوس »  
إلاه الخمر ، فى طقوس هذه العقيدة نلتقى بما كانت أفئدة الهيلين تنطوى عليه من فواجع  
قديمة سبق تأثيرها فى نفوسهم نشأة الفن المأساوى بعهد بعيد .

كانت هذه العقيدة بما تشتمل عليه من أسرار غامضة أولى العقائد الهيلينية التى تخاطب  
العقل والقلب والحواس فى آن واحد ، إذ هى تحتوى على مثل ما أتت به الديانات الكبرى  
من السمو بالعقل إلى التفكير فى قوة عليا وحمله على النظر فيما يحوطه من الأسرار الخفية ،  
والهامه التدبر فى تأويل الظواهر المحدقة به والتى هى آيات للخاصة يستنبطون منها ما وراء  
صورها المادية ، واسكن هذه العقيدة إلى جانب ذلك قد اشتملت على المظاهر الشعبية المألوفة  
فى الديانات كالإشارات الخارجية ، والدعوة الى الجوانب العاطفية .

ولما كانت الأساطير المعزوة إلى ديونيسوس إلاه هذه الديانة متنوعة مشتملة على اللذة  
والألم ، والسرور والحزن ، والمرح والانتباض ، فقد كان من الطبيعى أن تهز القلوب ، وتثير  
الاحاسيس ، وتخلق فى النفوس ملكة تذوق الانقلاب الفجائى من الضد إلى ضده بدون  
مقدمة ولا تمهيد ، وهذا هو الذى يدعونه بالروح المسرحية .

وإذا كانت بهذه الميزة تفس التمثيل عامة ، فإنها بناحيها المتألمة الحزينة المنقبضة تفس  
المأساة خاصة ، بل هى تمنحها الوجود والبروز إلى عالم النور .

لم يكد الشعب يتذوق أساطير « ديونيسوس » الفاجعية ويصنعى إليها حتى تجاوزت  
أصدائها مع ما امتلأت به نفسه من أحداث قديمة لاتعى منها ذا كرتة إلا آثارها الأليمة  
وصورها المرعبة ، فلم يسهه إلا أن يصوغ هذه الذكريات الغابرة فى أساطير تشبه فى  
صورها أساطير هذه الديانة ، وجعل فى أول الأمر يسندھا إلى إلهها نفسه ثم خطابها إلى  
الإمام خطوة أخرى ، فعزاها إلى غيره من آلهة وأبطال ، فن ذلك فاجعة ثيبا التى تروى أن

« بَنْدُيُوس » حفيد « كذموس » يتنرد على « ديونيسوس » ويأبى أن يؤدي إليه العبادة الواجبة فتمزقه والدته « أغاثيه » نفسها . وأخص ما يمتاز به هذه القصة هو عنف الهوى الذى ينحل من عقله فلا يقف عند حد ، ولا يبالي بالتأج ، ثم الرعب الذى يتجلى فيها بأوضح مظاهره . وأخيرا عاطفة الرحمة التى تتولد من منظر إراقة الدماء . ولا جرم أن هذه الميزات هى من أهم ما يلفت النظر فى المآسى فى أرقى عهودها .

هناك منبع آخر خطير الأهمية فى نشأة المآسى ، وهو عاطفة تقديس الأبطال التى كانت منتشرة فى جميع الأصقاع الهيلينية ، فكانت الوطنية المحلية فى كل مدينة ترفع بطلها الخاص حتى تتفاخر منه تقيماً أو نصف إله . ومن آيات ذلك أن أعياد هؤلاء الأبطال بعد أن كانت فى المصور الأولى اجتماعية محضه ، أصبحت فى هذا العصر دينية تحوطها القداسة ، وأن القصص التى تروى مفازهم قد صارت نوعاً من الطقوس ، وأضحى الشعب ينظر إلى أولئك الأبطال فى حياتهم بالآلهة الذين يهدونهم حيناً ، ويضلونهم حيناً آخر ، ويحمونهم تارة ، ويدفونهم إلى التهلكة تارة أخرى . ومن هذه الأعياد القديمة التى قدس فيها الأبطال عيد البطل « أدريستوس » قائد الحملة الأولى التى وُجِيت إلى ثيبا فقد كان الشعب يقدم إليه فى هذا العيد ضحايا سنوية ، وكانت الجوقة تتغنى فيه بالآلام التى قاساها فى هذه الموقعة .

ومن هذا يتبين أن المأساة حين نشأت لم تكن جديدة ، وإنما كانت فى نفس الشعب مطبوعة على قلبه ، بمثابة فى أقاصيصه القديمة ، وكل ما جد عليها هو أنها انتقلت من سداجة العامة إلى دقة الخاصة ، وأنها كانت بدون صورة ولا فن ، فأصبحت بفضل « الديثيرمبوس » « Dithyrambos » ذات صور فنية فائقة كما سيبنى ذلك فى موضعه .

## (ب) الديثيرمبوس وتطوراته

لم يكن بين الجوقات التي سررنا بها في العصر الغنائي جوقة أشد شعبية من الجوقة الساتيروسية التي كانت عنصراً أساسياً في أعياد «ديونيسوس» وكانت تدعى بـ «التراجوس» وهو التيس لقيامها بدور رفاق هذا الإله الذين كانوا في مظاهرم يشبهون التيس ، وكانت أناشيدها التي تردددها في تلك الأعياد هي « الديثيرمبوس » الذي أسلفنا لك حين عرضنا لأنواع الشعر الموسيقي أن « أريون » الشاعر قد خطابه إلى الأمام فحوله إلى لون أدبي هام . أما كيف كانت هذه الجوقات تقوم بإنشاد تلك الترانيم ، فقد كان على النحو التالي :

بدياً كان أحد القصاص الذين وهبوا خصوبة الأخيصة ، وفصاحة الألسنة ، يقوم بعرض آلام الإله «ديونيسوس» على الجماهير مستعملاً في ذلك الترجم والإشارات ، فتردد الجوقة بعض عباراته ، أو مقطعاً آخر قد اتفق عليه من قبل ، وهذه المقاطع التي كانت الجوقات تردددها هي التي عنى بها حتى صارت عنصراً موسيقياً هاماً جعل ينمو ويرق ويأخذ بمجامع قلوب النظارة حتى كان اللبنة الأولى الهامة في بناء المأساة ، وإن كان أرسطو يعدنا في كتابه « الشعر » أن المأساة قد نبتت من « الديثيرمبوس » الذي ينشده القصاص ، لا مما ترددده الجوقة كما يرى أصحاب الرأي الأول . ومهما يكن من الأمر ، فإن نشأتها لم تأخذ هذه الجوقة الساتيروسية ورفيقها في الترجم .

لم تع ذاكرة التاريخ بهيئة واضحة كيف تطور « الديثيرمبوس » حتى أصبح مأساة ، ولم يتعقبه على سلم ارتقائه تعقباً علمياً محددًا ، وإنما نظر إليه في حالته البدائية ، ووازن بينه وبين المأساة بعد أن وقفت على قدميها ، فحصل من هذه الموازنة على فوارق أربعة ، ففرض أنها تكونت على الصورة التالية :

(١) إقصاء عناصر الإسفاف العامي للماجن ، والتهافت الشعبي المستهتر اللذين كانا يبدوان في سكر الممثلين والممثلات من كهنة ديونيسوس وكاهناته حين يظهرون ثمانين مترنين ،



وبأيديهم أغصان الكرم كشعار لاختصاص إلههم ، ذلك المظهر الذى كان يختلط بعواطف الألم ، وأحاسيس الانقباض ، فيكوّن منها مزيجاً مضحكاً يعبرُ عنه بأناشيد هزلية مرحة مازحة من الديثيرمبوس ، فلما ارتقى الذوق الأتيكى جعل يطهر المسأسى شيئاً



[ الصورة رقم ١٠ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف اللوفر ، وهي تمثل ديونيسوس لإله الخمر ، ويده أحد أغصان الكرم ، وهو يرقص تجاه إحدى تابعاته ، ويدها مشعل ، وإلى جانبها يرقص أحد الساتيروس تجاه تابعة أخرى ، ويرتدى ديونيسوس ملابس موشاة توشية ثرية على النظام الشرقى ، وإلى جانب قدميه نمر إشارة إلى أن من اختصاصات هذا الإله ترويض الوحوش ، وتبدو على هذا المنظر كله علائم الحفلات الشعبية المسقة ] .

فشيئاً حتى أزال منها هذه الصورة الشاذة .

(٢) تحويل القصص إلى مثل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة على قدر ما تحتمله طبيعة

تلك العصور. ومنشأ ذلك أن أحد الشعراء ، ولعله «ثيسيس» قد جعل من القواعد الأساسية أن يكون القصص رئيساً حتمياً للجوقة بعد أن لم يكن ذلك في القديم إلا اختيارياً ، وليس هذا فحسب ، بل فرض عليه أن يكون ذا صفة أساسية فيما يرويهِ من القصص بمعنى أنه يتقمص شخصية رب الرواية ، ويستتبع هذا أن يكون ذلك الراوى ممثلاً «ديونيسوس» أو أحد أعدائه ، أو داعية من مروجى عقيدته ، فيبدو على المسرح تارة في صورة إله ، وأخرى في هيئة بطل ، وثالثة في شكل رسول . وفي كل مرة من هذه المرات يجيء جوقته بعناصر جديدة تكون موضوعاً لأنشودته المستحدثة ، وهكذا تحولت الخرافات القديمة بفضل هذا التطور من مجرد قصة خافتة ضئيلة الأثر إلى شبه حقيقة واقعية تبدو أمام الأعين مليئة بالحياة والقوة . وفوق ذلك فإن دور هذه الرواية الذى كان ثانوياً في المبدأ أصبح في طليعة الأوليات التى يتوقف عليها مستقبل المأساة كله .

(٣) تألف العمل المنظم ، فبعد أن كانت القصة تتتابع من أولها إلى آخرها على صورة فوضوية مرتجلة ، أصبحت أدوارها تعد ويتفق عليها قبل الشروع في تمثيلها . ولا ريب أن هذا التنظيم يقتضى التنوع في مناظر القصة ، وبالتالي يستتبع إطالتها ، وقد حدث ذلك فعلاً ، فبعد أن كانت الفواجع الأولى تشبه الديثيرمبوس في قصره ، أخذت ترقى مع الزمن وتنوع وتطول حتى بلغت هذه المقادير الوافية للترامية الأطراف والمتشعبة النواحي ، والى الجأ طولها الزائد على المألوف الشعراء إلى تقسيم كل واحدة منها إلى ثلاث أو أربع إذا نظرنا إلى الفواجع الساتيروسية على ما ستره في مواضعه من منتجات أعيان المسرحيين . وكما صار رئيس الجوقة يقوم بعدة أدوار متعاقبة كذلك أصبحت الجوقة تمثل عدة طوائف مختلفة .

(٤) نشوء المحاورات ، ولقد كان ذلك نتيجة محتومة لتحول القصص إلى ممثل ، إذ أن موقفه الجديد يتطلب أن يتبادل مع الجوقة ألواناً من الأنين والشكوى ، أو الاستعطاف أو التساؤل ، وهذا هو الحوار بأجلى مظاهره . وهكذا بعد أن كان الديثيرمبوس غنائياً محضاً تراقه الموسيقى في جميع خطواته ، قد تحولت هذه الأغاني إلى خطب ومحاورات .

لم تكدمأساة تخطو هذه الخطوات إلى الرق حتى ظفرت من عناصر القوة والثروة بما جعلها ذات أثر بارز في تكوين الشعب ، وصيرها قينة بالعناية والاعتبار . ولم تكن هذه المنزلة مقصورة عليها في حقبة إزهارها ، وإنما قد ظفرت بها منذ عهد ما قبل إسخيلوس أول أعيان المسرحيين كما سيثبت ذلك من تتبعنا تطوراتها المتعاقبة .

### (ج) طليعة الشعراء المأساويين

يعزو الدريان إلى أنفسهم شرف ابتداع المأساة في إغريقيا ، إذ يزعمون أن أول شاعر مأساوى عرفه الهيلين هو « إيبيجين » الپيلوبونيسى ، ولكن الروايات الأدبية الأثينية تعلن موقفه مطمئنة أن مبتكر هذا الفن هو « ئسپيس » وكل ما يعرفه التاريخ من حياة هذا الشاعر هو أنه كان أتيكياً ، وأنه ولد في إيكركيا بالقرب من « ماراثون » ، وأن فصلاً أدبياً شهيراً من منتجات هُورسئوس عن الفن الشعري يمثله لنا جوالاً ينتقل من بلد إلى آخر تصحبه فرقته ، ليمثل مسرحياته فوق إحدى المركبات على قارعة الطريق ، وأنه أخيراً ألقي عصا التسيار في أثينا فأزهر فيها وأينع ، وكان ذلك حوالى سنة ٥٣٤ وأن مؤلفاته كانت تمثل فيها في أعياد « ديونيسوس » الكبرى فتحوز رضا الشعب وإعجابه ، فلما تكرّر ظفروه حمل ذلك غيره من شعراء عصره على منافسته ، فطفقوا يتقدمون بمآس يعرضونها على من بأيديهم أمر الأعياد لعلها تفوز بمثل ما فازت به مآسى « ئسپيس » من النجاح أو تفوقها في هذا المضمار ، فكان ذلك مآتى تلك المنافسة التى بدأت خاصة ثم تحولت إلى مسابقة رسمية عامة كان لها في عالم التأليف والممثل أثر بعيد الغور سنلم به فيما بعد .

تسند البينات الأدبية الهيلينية إلى « ئسپيس » أهم المبتدعات الأساسية التى كونت الفن المأساوى كتحويل القصاص إلى ممثل يقف تجاه الجوقة ليأداها الحوار . ولا جرم أن هذه البدعة كانت مصدر عدة تطورات جوهرية تقدمت بالمسرح خطوات واسعة كما أشرنا إل ذلك آنفا . ومن هذه المبتكرات أيضاً الوجه المستعار الذى فرض على الممثلين وضعه على

وجوهم في الأدوار التي تستدعي التبديل وغير ذلك من التجديدات الهامة . وبما لاشك فيه أننا لانستطيع أن نقطع بصحة هذه الروايات ، لأنه ليس لدينا - كما يقول الأستاذ كروازيه - من الوسائل ما يمكننا من التحقق من صحتها ، وكذلك ليس لدينا من مسرحيات هذا الشاعر ما نستطيع الجزم بنسبته إليه ، بل قل : إنه لم يبق منها إلا بضعة عناوين يشك الباحثون العصريون في أحقية إسنادها إليه ، وذلك كمسرحيات : « الكهنة » و « الشبان » و « بنثيوس » و « فرباس » الخ .

هذا هو كل ما أبقته يد الزمن من أنباء الطبقة البدائية من المسرحيين ، ولسنا ندرى لِمَ لم يشر التاريخ إلى شيء من منتجات معاصري « ثيسيس » الذين كانوا ينافسونهم بمسرحياتهم ليظفروا بمثل ما ظفروا به ؟ أكان ذلك لأن اسمه وحده هو الذي كان يستحق الخلود ؟ أم لأنه كان ذا حظوة لدى أحد الطاعة فعمل على اندثار أسماء منافسيه ؟ أم أن فقدان التحديد ، وعدم التحقيق قد تكاثفا على عزو منتجات أولئك الشعراء إلى هذا الشاعر ، لأنه أشهرهم وأكثرهم شعبية فكان رمزاً للعصر كله ؟ .

ومهما يكن من شيء فإن الذي لا ريب فيه هو أن الطبقة البدائية من طليعة المأساويين قد بدأت وانتهت بهذا الشاعر فكان فيها فريدة العقد ونسيج الواحد .

أما الطبقة الثانية من هذه الطليعة فقد حفظ التاريخ منها أسماء ثلاثة شعراء وهم : « كيريلوس » و « فرينيكوس » و « پراتيناس » .

كانت شيخوخة هؤلاء الشعراء الثلاثة معاصرة ليفوق « إسكيلوس » أول أعيان المسرحيين الخالدين . ولا شك في أن أثرهم في حياته ومنتجاته لا يحدد ، إذ هم الذين مهدوا له سبل السمو بالمأساة إلى الحد الذي سنراه عند ما نعرض له ، بيد أن طبيعة التطور هي التي اقتضت هذا السمو ، إذ أن تعاقب المسابقات في كل عام ، وإفراد الناجحين فيها بالحظوة الأدبية والمنح المادية ، وإثبات منتجاتهم في سجل الخلود ، والسخرية من المحققين المنهزمين ، كل ذلك يحفز الهمم ويشحذ القرائح ، ويفتح عين الطموح إلى السكمال ، فيرتقى الفن

وتجود المنتجات ، وليس هذا فحسب ، بل إن الجماهير نفسها تتشذب طباعها ، وتهذب عقولها ، وتصفو أذواقها ، وتسمو ميولها ، فتتملى حمية ثم لا تلبث عن طريق نقدها اللاذع ، وحكمها القارع أن تنفث في عقولهم روح الإجابة ، وتذكي في رؤوسهم لهيب الإنقار حتى إذا أجادوا وأتقنوا زادت منتجاتهم الشعب رفعة وارتقاء . وهكذا دواليك شأن الأمم الحية والشعوب الناهضة . والآن إليك الماعاة موجزة عن الشعارين الأول والثاني من هؤلاء الشعراء ، أما الثالث فسنعرض له عند حديثنا عن الفاجعة الساتيروسية ، لأن شهرته فيها أعظم منها هنا .

( ١ ) كيريلوس — هو أثيني المولد والنشأة ، وليس لدينا من تفاصيل حياته ما ينفع الغلة ، وحسبنا أن نذكر أن نشاطه الأدبي كان فيما بين سنتي ٥٢٤ و ٤٨٠ . ويحدثنا « سويداس » أنه قدم مائة وستين مسرحية للممثل ، وأنه فاز في المسابقات ثلاث عشرة مرة . ويعاق الأستاذ كروازيه على أول هذين النبأين بأنه غير معقول ، وعلى ثانيهما بأنه محتمل وراجح الصحة . وأيا ما كان ، فقد فقدت هذه المآسى جميعها ، بل لم يبق لنا من عناوينها إلا عنوان واحدة وهي « ألوبيه » .

هناك رواية أخرى تمثله لنا فوق نبوغه في المآسى فناً مبدعاً في الفاجعة الساتيروسية ، وليس لدينا من المراجعات ما يحملنا على إقرار هذه الرواية أو جملتها ، فلنكتف بإثباتها على علاقتها .

( ٢ ) فرينيكوس — هو كسالته أثيني الأرومة والترعرع ، وهو كذلك مجهول تاريخي المولد والوفاة ، وإن كنا نعلم أن فوزه الأدبي الأول كان في « الأولمبياد » السابع والستين ، أى بين سنتي ٥١٢ و ٥٠٩ . ويحدثنا هيرودوتوس أن إحدى مآسيه وهي « الاستيلاء على ميليط » قد مثلت في أثينا حوالى سنة ٤٩٤ فأحدثت هزة عنيفة في تلك المدينة ورأى فيها الأثينيون تشهيراً بهزيمة كانوا يعتبرون أنفسهم مسئولين عنها بعض الشيء ، فحسك عليه بفرامة ، ولكن ذلك لم يقعه عن مواصلة مجهوده ، فظل يؤلف ويتقدم إلى المسابقة حتى

فاز بالنجاح الأكبر في سنة ٤٧٦ . وكانت مسرحيته التي نالت هذا الظفر هي على الأرجح مسرحية « الفينيقيات » التي صور فيها المؤلف انتصار أثينا في معركة سالامينا . وينبغي أن نسجل هنا أن جانباً كبيراً من فوز هذا الشاعر في تلك المسرحية يرجع الفضل فيه إلى « تيمستوكارس » بطل هذه الموقعة ورب فخارها . وهكذا هنا أيضاً استغلت السياسة الأدب في تخليد مجدها ، واستغلها هو بدوره في فرض فوزه على الجماهير ، أو قل : إنها دفعت إليه هذا الفوز ثمناً لإجلاله إياها ، وتسبيحه بحمدها . بيد أن هذه المؤامرات الخطيرة بين السياسة والأدب لا تكون سيئة بغضه إلا حين تعدو على الحق وتجافي العدالة والإنصاف . أما عندما تكون نتيجة تخليد حقيقة جديرة بالخلود ، فإنها تتحول إلى رسالة وطنية قيمة ، ومهمة تاريخية جلية ، لأن سجل الأدب الأمين أحق وأكثر يقيناً من سجل التاريخ السياسي الذي هو الصق بذوى المطامع والأغراض . ولهذا قيل بحق : إن الأدب هو مرآة حياة الشعوب تنعكس عليها صورتها كما هي بلا تزوين ولا تشويه .

وأخيراً وبعد هذه الحياة الظافرة توفى في صقلية ولا يدرى أحد متى كان ذلك بالضبط ، وإمامه المعروف أنه كان من العمرين طويلاً .

أما مسرحياته فيبدو أنها كانت وفيرة العدد ، ولكن التاريخ لم يحتفظ لنا من عناوينها إلا بتسعة وهي :

- (١) « المصريون » . (٢) « ألسنت » . (٣) « أنتيه » « أو الليهي » . (٤) « الداناؤوسيات »
- (٥) « الاستيلاء على ميليط » (٦) « نساء بلورون » . (٧) « تثنالوس » . (٨) « تروثيلوس » .
- (٩) « الفينيقيات » .

بيد أنه لم يبق من هذه المآسي كلها إلا شذرات متناثرة لا تسمح لنا بالحكم على مقدرة هذا الشاعر الفنية وإن كانت تستطيع أن تقدم إلينا فكرة لا بأس بها عن أسلوبه وموهبته الشعرية ، وكذلك يمكن أن تسمح لنا هذه الشذرات بالتكهن بأن تلك المسرحيات لم تكن مشتملة على الأعمال الجسيمة أو المواقف الهائلة التي سنرى نماذجها في عهد الإزهار ، وإنما

الذى لا ريب فيه هو أنها كانت مليئة بالوان الخنان والعواطف الانسانية ، وأن أهمية المرأة فيها كانت شديدة البروز إلى حد أن نسب إليه القدماء أنه هو الذى ابتدع إدخال العنصر النسائي في المسرح ، ولكن هذه الدعوة لم تؤيد بالأدلة العلمية فنبذها الباحثون أو وقفوا أمامها موقف الريبة على الأقل .

ولكن الذى يلفت النظر هنا هو أن الشعب قد ظل يردد اسم « فرينيكوس » ويترنم بأناشيده طوال عصر السطوع المسرحي ، ولم تطف عليه اسماء : « إسخيولوس » و « سوفكليس » و « أوريبيديس » بل إن « أرستوفانيس » قد أشار الى اسمه في مؤلفاته عدة مرات إشارات تحمل بين طياتها التقدير والاحترام .

#### (د) نظام التمثيل المأساوى في القرنين الخامس والرابع

##### ١ - المسابقات

كانت الفكرة الأساسية السائدة في البيئات الأدبية الهيلينية هي أن المأساة لا تعدو كونها صورة من صور الطقوس الدينية العامة . ولا جرم أنها قد اكتسبت هذه المكانة من عنصرها الأولى ، وهواساطير عقيدة « ديونيسوس » ولهذا كان من الطبيعي - وقد نشأت وترعرعت بين أحضان الدين - أن تصير نوعا من العبادة الشعبية تتقدم بها كل مدينة إلى هذا الإله ، وقد حدث ذلك فعلا فظلت جزءا من الطقوس منذ نشأتها إلى ما بعد عهد الاسكندر . وإذ ذاك فقط ، غادرت موضعها من الدين إلى منزلتها التي لا تزال تشغلها إلى اليوم ، وهي منزلة تسليية الشعب .

لهذه الصبغة الدينية التي كانت المأساة تستمتع بها إبان القرنين : الخامس والرابع كانت التقاليد تقضى على المدينة التي يحدث فيها التمثيل ولا سيما أثينا بأن الهيئة المعنوية فيها هي التي تقوم بهذه المهمة ينوب عنها في ذلك عدد من قضاتها ولم يكن ذلك التمثيل يجرى عفوا أو في أى وقت من السنة ، وإنما كان يحدث في ثلاثة أعياد فقط من أعياد « ديونيسوس »

أحدها في أواخر فصل الخريف أى في شهر «پوسيدون» أى ديسمبر، ويدعى بعيد النبذ، وكانت حفلاته تقام في القرى والحقول، ولم يكن عظيم الأهمية، ولا تجرى فيه مسابقات، أما الثانى والثالث فكان يحتفل بهما في أثينا نفسها. وأهمهما عيد الربيع الأعظم الذى كانت حفلاته تقام فيما بين التاسع والثالث عشر من شهر «إيلافيلىون» أى مارس أو إبريل، ويحتمل أيضا أن بعض المدن الهيلينية الأخرى كانت تقوم بإحياء هذين العيدين الأخيرين، ولكننا لا ندرى شيئا عن احتفالات تلك المدن، لأن المعلومات اليتيمية في هذا الشأن غير متيسرة. على أنه إذا صح أن يكون في غير أثينا من المدن أعياد، فإنه لا يدرى أحد هل كانت المسابقات المسرحية مقصورة على هذه الحاضرة العظيمة أو كانت عامة في الجميع.

كانت العناية بتنظيم المسابقة المأساوية توكل في كل عيسد إلى «أرخنتوس» Archontos أى أحد القضاة فهو الذى يتصرف في الجوقات فيمنح الشاعر إحداها أو يأبى عليه ذلك، فيكون معنى التصرف الأول انه يقر مساهمته في المسابقة، ومعنى الثانى أنه يرفض هذه المساهمة، وكان هؤلاء القضاة بوجه عام عدولا نزهاء لا يتخذون مناصبهم ذريعة لإرضاء الأهواء والأغراض، وإنما كانوا يسترشدون في أحكامهم الأولى بشهرة الشعراء وما يثار حول أسمائهم من إشاعات، ومع ذلك فإن أثينيوس الكاتب الإغريقى المصرى الذى كان يعيش في القرن الثالث بعد المسيح يحددنا أن أحد أولئك القضاة قد وصلت به الجراة إلى حد أن أبى على سوفوكليس نفسه المساهمة في إحدى المسابقات.

كانت التقاليد تقضى بالآ يتجاوز عدد المساهمين في مسابقة العيد الأعظم ثلاثة، ولم يكن هناك أى قيد في السن أو في الوطن، لأن شخصية الشاعر كانت تظل غير منظور إليها ألبتة، وكان الحكم منصبا على المسرحيات وحدها مجردة عن أى اعتبار آخر، وكان يجب أن يقدم كل شاعر ثلاث مآس تؤلف مجموعة واحدة، أو قل: مأساة طويلة يمكن أن تنقسم الى ثلاثة أقسام متناسبة على أن تضاف إليها أيضا فاجعة سائيروسية، ولعل هذه الأخيرة هى إحدى بقايا العنصر الأصلي للمأساة وهو الديشير مبهوس البدائي، ولكن هذا التقليد القديم



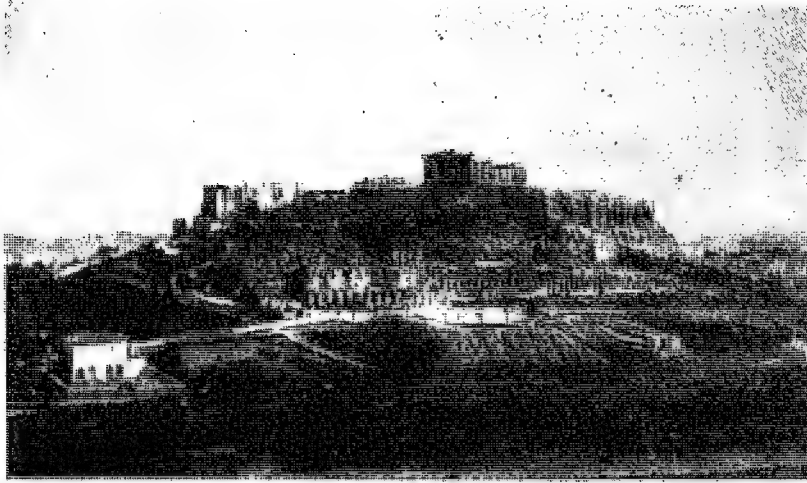
قد تغير في القرن الرابع فأصبح الشاعر لا يتقدم إلا بمأساتين اثنتين بدلا من ثلاث ، أما الفواجع فقد اختص بها شعراء آخرون ، وكان تمثيلها يجرى في فاتحة المسابقة مستقلا عنها . كان مجرد قبول مساهمة الشاعر في المسابقة يقضى على الحكومة بدفع مكافأة على مسرحياته قبل تمثيلها ، ولما كان مشاهير الشعراء يُقبَلون في المسابقات بلاعناء ، فقد شجعهم هذا على الطغيان ، فأسرفوا في طلب زيادة المكافئات ، ولعل هذا هو السبب في أن القضاة في بعض الأوقات كانوا يرجحون شعراء الطبقة الثانية على أعيان الشعراء لمعالاتهم في مطالبهم .

ليس لدينا من المعلومات ما ينفع الغلة عن أنظمة هذه الحفلات أو عن الوقت الذي كان عرض مناظر كل مسرحية يستغرقه بالضبط ، على أن الرأي الراجح في هذا الصدد هو أن المسابقة المأساوية في العيد الأعظم كانت في القرن الخامس تشغل ثلاثة أيام يمثل في كل يوم منها في الصباح مآسى أحد المتسابقين وفاجعته ، وبعد الظهر تمثل مهزلة ، وأن هذا النظام قد تغير في القرن الرابع ، ولا يدري أحد كيف كان ذلك التغير .

## ٢ - المسرح

لما كانت المأساة نوعا من الطقوس الدينية كما أسلفنا ، فقد كان من الطبيعي أن تمثل في أحد المواضع المخصصة لتأدية العبادات العامة ، وهي الأماكن المقدسة ، أو الميادين المعدة للأعياد الدينية ، والحفلات الشعبية ، والاجتماعات السياسية . ولهذا كانت تمثل في بادئ الأمر في ميدان أجورا ثم نقلت بعد ذلك إلى الحرم المحدد لديونيسوس على مقربة من معبد لينيثون في السفح الجنوبي الشرقي للأكروبوليس العظيم ذى التسارنخ المساجد ، المفعم بالذكريات . ( انظر الصورة رقم ١١ في الصفحة الآتية )

وهذا الموضع عينه هو الذى أقيم عليه مسرح الربيع الأعظم ثم أسست فيه شيئا فشيئا دار تمثيل أثينا الكبرى التى مثلت فيها فيما بعد مآسى أعيان مسرحيتها .



[ الصورة رقم ١١ مأخوذة بطريقة مباشرة عن الأكروبوليس الخالد المتوج بأطلال معابده الفاتنة ]

كان هذا المسرح في أول أمره بدائياً ساذجاً ، فلم يكن فيه أبنية ، ولا حواجز ، ولا مقاعد ، ولا أية ظاهرة من ظواهر المدنية ، وإنما كان عبارة عن قطعة أرض خالية مرتفعة من وسطها ، وقد أعد فوق هذا المرتفع المركزي مكان مستدير يدعى بموضع الرقص أو « أرِكستراً » « Orchestra » وكان في مبدئه أرضاً عادية ثم ارتقوا به فصفوا فيه أحجاراً مبسوطة مستوية لتسهيل مهمة الراقصين . وفي وسط هذا الموضع أقيم ثيميليه « Thymelè » أو هيكل الإله رب العيد ، وعلى درجات سلمه يجلس الموقعون على القيثارة ، وحول هذا الهيكل تجلس الجوقات المأساوية .

ولما كان هذا التمثيل قد أخذ يذيع ويشوق الجماهير ، وهذا يقتضى أن يتطلع عدد كبير إلى رؤيته ، فقد وجب أن يتسع المجال ليتمكن الجميع من مشاهدة الممثلين ، فلم يسع القائمين بأمر تنظيم هذه الحفلات إلا أن يستغلوا التل المجاور ، وقد فعلوا فأقاموا على منطقتهم مدرجات من خشب نصف دائرية ، ثم نحتوا بعد ذلك مقاعد من حجر أو من رخام وكان هذا كله في القرن الرابع .

أما أين كان الممثلون يقومون بأدوارهم ، وأين كانوا يبدلون ملابسهم ، ليلا تموا المناظر المختلفة ، ومن أين كانوا يدخلون المسرح ويخرجون منه ، فذلك ما ليس لدينا فيه أى نبأ يقينى ، وإنما قد فرض المتأدبون رجحان أنهم كانوا يمثلون أدوارهم فوق « الأركسترا » منعزلين عن الجوقة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ، وأنه لا بد أن كان لديهم منذ المبدأ حجرة صغيرة معدة لتغيير ملابس التمثيل ، إذ أن تلك الحجرة كانت موجودة بلا ريب فى القرن الخامس ، وكانت تدعى : « إسكينييه » « Skènè »

لم تقف العبقرية الهيلينية عند هذا الحد فى السير بالمسرح نحو الكمال ، بل أخذت تفكر تفكيراً جديداً فى ترقيته حتى اهتدت إلى إعداده بمختلف الزخارف الفنية التى تلائم المناظر الممثلة عليه ، ولكن هذه الزخارف قد ظلت فى دور البساطة حتى جاء « إسخيولوس »



[ الصورة رقم ١٢ ، أخوذة مباشرة عن بوارز الزخرفة التى يزدان بها مسرح ديونيسوس بعد أن ارتقى من الحالة البدائية الأولى ]

ثم « سوفسكليس » فتقدما بها نحو الإتقان خطوات واسعة ، إذ أصبح النظارة يرون على المسرح رسوم البحار والغابات ، والحقول والمدن ، والقصور والمعابد والخيام ، وليس هذا فمحسب ، بل كان الممثلون يحاكون من وراء الستار جلجلة الرعود ، وصلصلة الزوابع ، وأكثر من ذلك أنهم ابتدعوا آلات رافعة ليمثلوا الآلهة أو السحرة أو الأبطال بعد موتهم واقفين فى الفضاء ، وآلات أخرى محرّكة لإبداء القصور مهتزة ، والصخور مضطربة ،

وما شاكل ذلك من أساليب التفنن التي تدل دلالة ناصعة على أن المسرح الأثيني قد وصل في القرن الرابع إلى منزلة لاتداني . ولقد حذت المدن الأخرى حذو أثينا في هذا الصدد ، فسلمها التقدم الأدبي ، وعمها الرق الفني في جميع نواحيها .

### (٣) الجوقة المأساوية

كان أثرياء الوطنيين الأثينيين هم المسكفون بانتقاء أعضاء الجوقات وتأليفها ، وبيان ذلك أن الأسر التي يحل دورها تعقد كل واحدة منها اجتماعا خاصا تنتخب فيه عضوا من أعيانها تدعوه منذ الآن بالخورينغوس « Chorègos » تكلفه بأن يؤلف الجوقة ثم يقوم بتعليمها ما يجب عليها القيام به ثم يعدها — بجميع الملابس والأدوات اللازمة — لما ستكون عليه من أدوار ، على أن يكون كل ذلك على نفقته الخاصة . ولما كان أعضاء الجوقة سيقومون بمهمة دينية فقد وجب أن يكونوا جميعا من الوطنيين ، لأنهم هم وحدهم الذين يستمتعون بالحقوق الدينية كاملة .

لا يعرف أحد ، كم كان عدد أفراد الجوقة المأساوية أى الخوروتوس « Choreutos » في هذا العهد الزاهر ، ولكن المعروف هو عدد أفراد الجوقات الديثيرمبوسية الأولى ، وقد كان خمسين عضوا ، فمن الراجح أن تكون الجوقات المأساوية قد سارت في عددها على نسق سالتها في مبدأ عهدها بالتطور ، بيد أن هذا العدد لم يلبث أن أنقص إلى اثني عشر عضوا أو ما يقترب من ذلك كما روى « سويداس » أن كل جوقة من جوقات مآسى سوفوكليس كانت مؤلفة من خمسة عشر عضوا .

وأيا ما كان ، فإن لكل جوقة رئيسها ، ويدعى خوريفيوس « Coryphèos » وهو الذي يقتاد حركاتهم وإشاراتهم وأناشيدهم ، بل هو في أكثر الأحيان ينفق باسم الجوقة كلها . أما ملابس هؤلاء الأعضاء فقد كانت تبدل تبعا لتغير المسرحيات ، وكانت الجوقة بوجه عام تقوم بأدوار أشخاص عاديين لا يتطلب تمثيلهم تغيرا بارزا ، وفي مثل هذه الأحوال

لم يكن المنظّمون يعنون إلا بملاحظة الثام الجوقة مع من تقوم بدورهم في مظاهر الجنس والسن والطبقة الاجتماعية حسب ما يقتضيه المجال ، كأن تكون جوقة شيوخ ، أو شبان ، أو أمهات ، أو زوجات ، أو فتيات ، وأن تكون من الصفوة أو من الجماهير ، ومن الهيلين أو من البربر ، فشلا كانت جوقة « الضارعات » ا « إسخيلوس » ترتدى ملابس شرقية ، لتلتئم مع الفتيات الشرقيات اللواتي تمثلن كما كانت جوقة « حاملات القرايين » ترتدى ملابس قائمة لينسجم منظرها مع الحداد الذي كانت فيه تلك الفتيات التأمات بهذه المهمة .

على أن هذه الملاءمة لم تكن دائماً بهذه البساطة ، فتقتصر على المشابهة في تلك الأمور التي أسلفناها ، وإنما كانت أحياناً تتعد فتتناول تفاصيل ناطقة يوضح مظهرها للوهلة الأولى كثيراً من معاني المأساة كالجوقة التي مثلت المزعجات في مسرحية « الحسنات » فكان منظرها يملأ النفس رعباً وفرقاً .

بيد أنه ينبغي أن نسجل هنا أن الدقة في التفاصيل على النحو الذي يقصد في عصورنا الحديثة لم تكن مرعية في ذلك العهد ، ولعل الهيلين كانوا يضحون بها قصداً في سبيل أغراض أخرى لمصلحة التمثيل نفسه ، فإذا كان هناك نوع من الأزياء يقتضى إتقانه مضائق الجوقة مثلاً ، فإنهم يتجنبون هذا الإتقان لينحوها الحرية السكافية لإجادة الرقص والحركات الضرورية .

أما تنقلات الجوقة وإشاراتها على المسرح فقد كانت من النظام على أقصى درجة تسمح بها طبيعة ذلك الزمن . وعندما يبدأ في تمثيل المأساة تحتفظ الجوقة بمكانها على « الأركسترا » إلى جانب الهيكل غالباً ولا تغادر موضعها إلا نادراً حتى لا يحدث خروجها فتوراً في التمثيل فيسأم النظارة . وحينما يتطلب الفن منها أن تتقدم قليلاً نحو الممثلين الآخرين فإنها تتجه صوبهم أو تحديق بهم تهدهدهم أو تحميمهم حسب ما يقتضى الموقف .

تقوم الجوقة المأساوية فيما عدا هذا بمحركات مختلفة سواء أكان ذلك بالسير إلى جانب الهيكل أم بالرقص ، ويدعى « إميلي » « Emmelie » وهي رقصة جدية نبيلة .

أما دور الجوقة فهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول حديث عادي ، والذي يقوم به هو رئيسها وحده ، والثاني إنشاد ، وموضعه من المأساة وقت دخول الجوقة المسرح وخروجها منه ، ويمكن أن تؤديه الجوقة كلها مجتمعة أو منقسمة إلى طوائف ، كما يمكن أن يقوم به رئيسها وحده . والثالث غناء ، وهو أهم هذه الأقسام الثلاثة وأطولها ، وهو كسالفه يمكن أن يقوم به أشخاص منفردون أو مجتمعون فرقا كما تقوم به الجوقة كلها .

يتطلب الرقص والغناء في المآسي مرافقة للموسيقى إياها في جميع أدوارها ، ولما كان الناي هو موسيقى الديثيرمبوس البدائية فقد ظلت هي الموسيقى الرسمية التي ترافق أغاني الجوقة المأساوية ورقصاتها ، ولكن موقعا واحدا على الناي كان يكفي الجوقة كلها ، وكان موضعه فوق إحدى درجات سلم الهيكل .

بلغت الجوقة المأساوية في القرن الخامس أقصى درجات سطوعها ، ولسكنها أخذت بعد ذلك في الهبوط ، فجعلت أهميتها تنحدر شيئا فشيئا وان كانت لم تنمح ، بل ظلت باقية في القرن الرابع على حين فقدت المهزلة جوقتها . ولسنا ندري متى انمحت بالضبط ، وإنما نعرف فقط أنها في العصر الروماني كانت قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وهما : الغناء والإنشاد ولم يبق لها إلا الحديث العادي ، وهذا معناه أن صيغتها كجوقة قد زالت ، وأنها تحولت إلى فرقة من الممثلين العاديين .

#### ٤ - الممثلون

رأينا فيما تقدم كيف تحول القصص البدائي إلى ممثل ، وسواء أكان من استحدث هذه البدعة هو « ثيسپيس » أم غيره ، فإن الذي لا شك فيه هو أن هذا الشاعر قد استخدم في مآسيه ممثلا واحدا ، وحاكاه معاصروه في هذا ، فكان يقوم بدور الممثل في كل مأساة شخص واحد حتى جاء « إسخيولوس » فاتخذ لكل مأساة من مآسيه ممثلين وظلت الحال على هذا المنوال إلى أن جاء سوفوكليس ، فعين لكل مسرحية من مسرحياته ثلاثة ،

واستمر هذا العدد لا يتغير طوال القرنين الخامس والرابع ، وقد تحدث عنه أرسطو في كتابه « الشعر » فلم يشير إلى أنه تغير أو تطور ، وإنما سجل ثباته واستقراره .

كان عدد الأدوار في كل مأساة يفوق عدد الممثلين كثيرا ، وفي أول الأمر كان الممثل الوحيد هو الذى يقوم طبعا بجميع الأدوار ، فلما زاد عدد الممثلين إلى اثنين ثم إلى ثلاثة ، كان من الطبيعى أن يتقاسموا الأدوار فيما بينهم ، وأن تكون القسمة غير متعادلة ، وأن تشتمل على عدة درجات تبعا لأولية الأدوار وثانويتها . فالأدوار الطويلة المعقدة توكل إلى ممثلى الطبقة الأولى الذين كانوا يدعون بـ « البروتاجونيست » « Protagoniste » . ولقد كان أحد هذه الأدوار الهامة أحيانا يشغل كل المأساة من أولها إلى آخرها وإن كانت الأدوار الأخرى الثانوية تتعاقب إلى جانبه كدور « برومثيروس » في مأساة إسكيلوس ، أما الأدوار الأقل أهمية ، فكان القاعمون بها هم ممثلو الطبقة الثانية « الدوتيراجونيست » « Deuteragoniste » . والطبقة الثالثة « التريتاجونيست » « Tritagoniste » .

وحينما كان الموقف يتطلب أن يتحدث في المأساة أربعة أشخاص ، كان ممثل رابع يقف خلف الستار ويضم صوته إلى الثلاثة الأولين ، ولا يبدو على المسرح إلا نادرا جداً .

ومما يلفت النظر في هذا الشأن أنه لم يكن بين الممثلين نساء ، وسبب ذلك هو أن التقاليد الهيلينية لم تكن تسمح للنساء بأن يظهرن أمام الجماهير مساهمات في الحفلات العامة إلا في بعض أعياد محددة ، فجرت العادة منذ القدم بأن يقوم بأدوارهن رجال ، وظل هذا العرف سائداً ولم يتغير حتى في عهد الإزهار .

كان الشعراء بدياً هم الذين يمثلون أهم أدوار مآسيهم ، ولكن هذا التقليد قد تطور ، فأصبحوا يملكون تلك الأدوار إلى من يثقون فيهم من حذاق الممثلين ، وقد نشأ من هذا أن صار التمثيل مهنة يبادر الشباب إلى تعلمها وإتقانها ليفوزوا بثقة المؤلفين فيحفظوا بالشهرة والمال معا . ومن هؤلاء الأشخاص الذين عكفوا على التمثيل حتى نبغوا فيه « كليندروس »

و « مينسكوس » اللذان قاما بتمثيل مآسى « إسخيلوس » فظفرا من الشهرة بحظ وفير . وقد ظل الشبان يتهافتون على مهنة التمثيل حتى كثر عدد الممثلين وألفوا فيما بينهم عدة فرق تحت رياسات ممثلى الطبقة الأولى .

ولما كانت المآسى مقدسة فى إغريقيا لإلهية عنصرها الأول ، وكان الممثلون يساهمون فى هذه القداسة بعض الشيء بسبب أدوارهم التى يحاكون فيها الآلهة والأبطال ، فقد كانوا موضع الاحترام والإجلال فى كل مكان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الدولة هى التى كانت تدفع إليهم مكافأة مهمتهم ، وكان « الأرختوس » : القاضى المكلف بتنظيم الحفلات هو الذى ينوب عن الحكومة فى مساومتهم على أجورهم ، أما توزيع أولئك الممثلين على الشعراء فلا يدري أحد أكان يحدث بالاقتراع أم باختيار المؤلفين ، وإنما الذى لا شك فيه هو أنهم بعد انتهاء مساوماتهم مع نائب الحكومة ، كانت كل فرقة منهم تختص بشاعر .

كان كل ممثل يظهر على المسرح لابد أن يلبس وجهاً مستعاراً ، ويبدو أن أصل هذا التقليد دينى ، ولكن القصاص كان فى أول عهده بالحفلات يكتفى بصنع وجهه برواسب النبيذ ووضع إكليل من ورق الكرم على رأسه وظل كذلك حتى ابتدع « ثيسپيس » الوجه المستعار فأدى به إلى الفن التمثيلى خدمة عظيمة . ( انظر الصورة رقم ١٣ فى الصفحة التالية ) ، وإن كان النقاد الأدقاء يستطيعون أن يأخذوا عليه أنه قضى على ما يدعونه بتصریح الوجوه ، ونطق العيون ببواطن الأحاسيس قضاء مبرما ، فبدل أن كان النظارة يستطيعون أن يستشفوا من الوجوه الحقيقية أسرار الحوادث ، ويلحظوا فى العيون الطبيعية عبارات الألم واليأس أو السرور أو الأمل واضحة جليلة ، جعلوا لا يرون أمامهم فى الوجه المستعار إلا صورة جامدة صامتة متشابهة فى أقسى مواقف الألم مع نفسها فى أسعد حالات المرح بيد أن فائدته - مع ذلك كله - أعظم كثيراً من ضرره على الفن ، لأنه وقاه عيوب الممثلين التى لا يمكن الاحتراز عنها والتى لولا الوجه المستعار لوقفت حجرة عثرة فى سبيل تقدمه ، بل ربما وقفت فى سبيل استمرار حياته . فمثال ذلك أننا إذ فرضنا أنه لم ينبغ فى





[ الصورة رقم ١٣ مأخوذة عن رسم بارز يوجد بمتحف لثران بروما ، وفيها يرى أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذى يستعمله فى الدور الذى نيط به ] .

التمثيل إلا دميمو الوجوه ، فكيف يمكن فى هذه الحالة إسناد أدوار ذوى الملاحظة والجمال إليهم لو لم تكن هناك الوجوه المستعارة التى تخفى هذه الدمامة تحت مظهر ذلك الجمال الفنى المصنوع . وأكثر من ذلك أنه كيف يتيسر القيام بأدوار النساء ، ونحن نعلم أن المرأة الهيلينية كانت ممنوعة من التمثيل . أليست الوجوه النسائية المستعارة هى التى يسرت للرجال القيام بهذه الأدوار ، ومكنت أكثر الممثلين دمامة من القيام بأدوار : « إيلسكترا » و « أنتيجونا » و « إيفيجينيا » و « أندروماخيه » و « ألسست » وغيرهن من صفوة حسان الآنسات والسيدات دون عدوان على الفن أو تنافر معه ؟ وإلى جانب ذلك أيضاً قد استطاع الممثل الواحد — بفضل الوجه المستعار — أن يقوم بعدة أدوار متعاقبة دون أن يكلفه هذا أكثر من تبديل وجهه على نحو ما يبدل ملابسه .

أما ملابس الممثلين فقد كان أول ما يراعى فيها هو مظهر الفخامة والجلال وإن ضحوا فى سبيل ذلك بالتفاصيل الثانوية التى هى أقرب إلى الحقيقة وألصق بالواقع . والسرفى هذا

الجنوح البسيط إلى المغالاة هو حرص الهيلين على إبداء الإلاه أو البطل على المسرح في أجل أنواع الأبهة ، وأعظم ألوان الفخفخة . ومن آيات ذلك أنهم كانوا يضيفون إلى أجسام الممثلين من الداخل مساند ليظهروا أعظم طولاً وعرضاً من الأشخاص العاديين ، فيقتربوا بهذا من أولئك الآلهة وهؤلاء الأبطال الذين يمثلونهم .

ومن هذا يتضح أن المسرح الهيليني في هذه النقطة يختلف عن المسرح الحديث أيما اختلاف ، إذ أن أهم ما يعنى هذا الأخير هو إجادة محاكاة التفاصيل في أدق نواحيها ، وهو لهذا لا ينظر إلى الفخامة الخيالية إلا نظرة ثانوية .

ينقسم دور الممثل في المأساة إلى ثلاثة أقسام : الغناء والإنشاد والإشارات . فأما الغناء فتارة كان يقوم به مع الجوقة ، وفي هذه الحالة يدعى بالحاورة الغنائية ، وكانت في الغالب توجعات عاطفية ، منشؤها الحب أو البغض أو الانتقام أو غير ذلك من أحاسيس الحياة ، وللقيام به يجب على الممثل أن يبذل ما لديه من قوة ليبرزه في مظهره الحقيقي ، معبراً عن أهواء النفوس البشرية ، مترجماً ما يحدث فيها من معارك بإزاء مواقف الحياة المتباينة المعقدة ، وتارة أخرى يقوم به منفرداً ، وهو متنوع الجوانب ، متباين الصور كما هو أميل إلى الاعتدال من سالفه ، وفيه تظهر الموهبة الفنية للممثل ، ولذلك كان هذا الأخير - لحرصه على إظهار مقدرته أمام الجماهير - يطالب المؤلف بالإكثار من هذه القطع التي يغنيها منفرداً ، ويلجأ في ذلك حتى يلبي مطالبه . وأياً ما كان ، فإن الناي كان يرافق هذه الأغاني دائماً سواء أشتركت فيها الجوقة أم انفرد بها الممثل .

وأما الإنشاد فقد كان أكثر أهمية من الغناء . وفي المبدأ كان الناي يرافق جزءاً منه ، ولكن المأساة لم تلبث أن تحررت من هذا القيد الذي كان يضيقها ، ويحدد خطوات الإنشاد فيها . ومن الراجح أن يكون هذا التحرر قد تم منذ أوائل عصر الإزهار فأصبح الإنشاد يحدث كلون من ألوان الخطابة العادية . ولقد كان في النصف الأول من القرن الخامس سائراً طبق العادة القديمة أي أن الممثل كان يؤديه كما يريد المؤلف ويقتضيه الفن

دون أن يسمح لشخصه هو بالبروز ، فكان كأنه نوع من التقاليد المحترمة ، ولكنه بعد ذلك العهد طفق يفرغ عليه من موهبته الخاصة وعواطفه الشخصية وما يحوطه من مواقف الحياة المختلفة وظروفها المتباينة ، وما تخضع له بيئته من عوامل السياسة والاجتماع كرفع الصوت وخفضه ، وتصنع لهجة القسوة ، أو لهجة الحنان ، أو الأمر أو الضراعة ، وما إلى ذلك مما جعله أقرب إلى تصوير الحياة الراهنة منه إلى تمثيل الحوادث الغابرة ، ويبدو أن مآتى هذا التطور هو بيئة الخطباء السياسيين الذين كانوا قد طبعوا العصر بطابعهم .

أخذت أهمية الممثلين تعظم وتزايد حتى ارتفعت درجاتهم في أواخر القرن الخامس إلى مستوى درجات المؤلفين ، أما في القرن الرابع فإن أرسطو لم يتهيب من أن يحدثنا في الكتاب الثالث من « الخطابة » أن مرتبتهم أصبحت أسنى من مراتب الشعراء . ولا ريب أن هذا برهان قاطع على أن المأساة في ذلك الحين الذى سجل فيه أرسطو هذا الرأى كانت قد بدأت تتدهور وتخط قيمتها ، وأن الممثلين الذين نضجوا بفضل منتجات المباشرة الأولى كانوا أرفع درجة وأجل قيمة من أولئك الأدعياء الذين كانوا يتطفلون على موائد التأليف المأساوى فى عهد أرسطو ، وليس لديهم من الموهبة المسرحية ما يمكنهم من التصدى لهذا الفن المحفوف بالأشواك .

### ٥ - النظارة

كان جميع سكان أثينا وطنيين وأجانب ، أثرياء وفقراء ، رجالاً ونساء ، فتياناً وفتيات وأطفالاً ، يستطيعون مشاهدة التمثيل ولا يستثنى من كل ذلك إلا الأرقاء ، فهم وحدهم الذين سلبتهم التقاليد - فيما سلبتهم من الحقوق - حق الاستمتاع بهذه المناظر الساحرة ، ولم يكن رسم الدخول مبلغاً يعجز الفقراء عن مشاهدة ذلك التمثيل ، وإنما كان مبلغاً زهيداً يعادل بضعة مليات من العملة المصرية ، ومع ذلك فقد كانت الحكومة تقدم إلى الوطنيين المعوزين هذه القيم الضئيلة لكي لا يحول الفقر المدقع دون مشاهدتهم تلك الحفلات التى هى دينية قبل أى اعتبار آخر .

كانت دار تمثيل ديونيسوس التي تعرض فيها مآسى عيد الربيع الأخم تسع لأكثر من عشرين ألفاً يشاهدون للمسرحيات بلا أدنى تضايق . والذي حمل القائلين بأمر هذه الحفلات على جعل تلك الدار بهذه السعة هو الضرورة الملحة التي كانت تبدو واضحة في كلف الجماهير بمشاهدة التمثيل وتدققها على المسرح تدفق السيول تنحدر من شواهد الجبال . ولقد سجل ذلك المؤرخون في كتبهم ولا حظه النقاد من الأدباء والفلاسفة فأثبتوه في عبارات قوية وأساليب محددة ، ولسنا نحب أن نستشهد على غرام الأثينيين بالتمثيل وافتتانهم بالمسرحيات إلا بهذه الكلمة الرشيدة العذبة التي وصفهم بها أفلاطون في كتاب «النواميس» حين لم يجد أن تعريف أثينا بأنها شعب ديمكراتي أو أرسطكراتي أو ثيكراتي يحددها تحديداً دقيقاً، فوضع لها هذا التعريف الذي هو في رأيه جامع مانع، وهو : «إن أثينا أمة مسرحية» .

#### ٦ - مكافآت المسابقة

أما وقد ألعنا إلى المسابقة المساوية والموضع الذي كانت تجرى فيه ، والأشخاص الذين كانوا يساهمون فيها أو يقومون بتمثيل أدوار مآسيتها ، فقد بقي أن نشير إلى المكافآت التي كانت توزع على مستحقيها . وإليك هذه الإشارة المجملية :

كانت المكافأة تمنح للمؤلف والخوريجوس أو العضو الذي انتخبته الأسرة لتعيين أفراد الجوقة ، فالأول يكافأ لموهبته وعنايته في التأليف ، والثاني لسخائه في بذل المال على تعليم الجوقة وإعدادها بما يلزم للتمثيل ولحسن اختياره وعنايته بتأليفها . أما تقدير هذه المكافأة فإن التاريخ قد حفظ لنا الوسيلة التي كانت أثينا تتبعها فيه . وبيان ذلك أن مجلس الشيوخ — مستمعين بالأعضاء المعيّنين لتأليف الجوقات — كان يعد قوائم بأسماء أهم أفراد الأسر الأثينية ثم تعرض هذه القوائم يوم المسابقة فيقترح على عشرة أسماء من بين محتوياتها ، ليكونوا محكمين في تقدير قيم المآسى المثلثة وما تستحقه كل واحدة منها من مكافأة . وإذا ، فلم تكن الجماهير هي الحكم في تلك المسابقات ، ولكن ليس معنى هذا أنها كانت عديمة التأثير ، كلا ، فإن استحسنها واستهجنها كان لها في نفوس المحكمين أثر بارز . ولهذا كان

المؤلفون يسعون جهد طاقهم لاسترضائها واستمالتها . ولقد كان التصفيق والصياح من آيات الرضى كما كان الصفير من علائم السخط ولم يكن الأمر يقف عند هذا الحد من الإشارات السلبية وإنما كان النظارة في بعض الأحيان عند ما لا يروقهم ممثل من الممثلين يندفعون إلى المسرح فينهالون عليه سباً وضرباً ثم يقذفون به إلى الخارج .

وعلى أثر انتهاء المسابقة يحرر « الأرختوس » القاضى المكلف بتنظيمها محضراً يعين عنوان المساة واسم مؤلفها واسم « الخوريقوس » وكان يقتصر على ذلك في العهد الأول ، أما عندما أخذت مرتبة الممثلين في الصعود ، فقد جعل « الأرختوس » يضيف أسماء الطبقة الأولى منهم إلى اسمى الشاعر ومؤلف الجوقة . وبعد كتابة هذه الأسماء يثبت في المحضر رأى المحكمين في المساة . وبناء على هذا الرأى تعين مرتبتها والمكافأة التى تقدر لها . فالدرجة الأولى هى انتصار كامل ، والثانية نصف نجاح ، والثالثة إخفاق .

لم تكن الحكومة تكفى بتسجيل هذه الدرجات في المحاضر الرسمية ، وإنما كانت تأمر بحفرها مفصلة على الآثار ، وهذا هو الذى أعان المتأخرين من المتأدين على معرفة حقيقة ما كان يجرى بالضبط في هذه المجتمعات الشقية .

## ( هـ ) قوانين المساة

### ١ - الموضوعات المأساوية

تمتاز المساة الهيلينية قبل كل شيء بموضوعاتها القوية المؤثرة التى تستمدّها من القصص الأسطورية الساحرة ، والروايات البطولية الفاتنة، وهى بهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الآلهة وأنصاف الآلهة ومن إليهم من ذوى الأحداث الجسيمة ، والوقائع الشاذة ، والحامد الخالدة . ولهذا كانت تلك الموضوعات بنوعها كأنها تاريخ مقدس يمتاز عن التاريخ العادى بأن روايته وتمثيله وسماعه ومشاهدته والمساهمة فيه من قريب أو من بعيد ، تعد ضرباً من العبادة ، ولوناً من

الطقوس العقيدية التي تجل الآلهة وتشرف الأبطال . ولقد كان لهذه الأفاصيص إلى جانب قيمتها الدينية أهمية إنسانية ووطنية عظيمة . أما أهميتها الإنسانية فأتاها أن الأبطال الذين تتحدث عنهم تلك الأفاصيص هم مُثل الجسد ، ونماذج السمو ، ولوحات العظمة التي يجب أن تكون مطمع كل عين وغاية كل نفس . وكما كان أولئك الأبطال نماذج لما ينبغي أن يكون ، كانوا في الوقت ذاته صوراً لها هو كائن يلتقي كل فرد في حياتهم وتصرفاتهم بما تجيش به نفسه ، وتفيض به أحاسيسه من أهواء ورغبات ، ومطامع وغايات . وفوق ذلك فإن حوادث تلك الأفاصيص قد وقعت - كما يقول الأستاذ كروازيه - في زمان خيالي كانت فيه الحياة صاخبة ، والواجب غامضاً عسيراً ، وكانت الرفعة الفردية تسطع بقوة ، وكانت أحاسيس الحب والبغض والوفاء والخجل والرعب والانتقام تتهاج في النفوس بهيئة بارزة ، فظل رسمها يفتن العقول ويأخذ بمجامع القلوب .

وأما أهميتها الإنسانية فصدرها أن أولئك الأبطال هم أجداد الهيلين ورؤوس أسرهم الأولون الذين يتباهون بمجدهم ، ويحبونهم ويرهبونهم ويقدمونهم ويتخذونهم رموزاً لعظمة المدن ، ويلتمسون من أرواحهم حمايتها ، وإدامة الرخاء والخصوبة فيها ، وليس هذا فحسب ، بل إن الأصقاع الهيلينية كانت مليئة بذكرياتهم وآثارهم ، ومعابدهم وملاعبهم . أما الحروب والمنازعات التي تضيق بها تلك الأفاصيص ، فقد كانت حية تجرى حولهم في الحياة الواقعية بصورة واضحة لا تقل عمارته أخيلة القصص في العصر الغابرة . وقصارى القول إنه لم يكن من الممكن أن يجد مؤلفو المآسى موضوعات أوفر خصوبة وثراء ، ولا أكثر عظمة وسمواً ، ولا أشد فخامة وأبهة ، ولا ألصق بالفن ، ولا أدعى إلى نهوض الأدب ، ولا أبعث على إثارة كوامن العواطف ورواقد الأحاسيس من تلك الأساطير الساحرة ، لا سيما وإن غاية المؤلفين والجاهل لم تكن هي البحث عن الحقائق الدقيقة ، أو الوقائع المضبوطة ، وإنما كانت لدى الأولين تصوير المثل العليا من الأجداد لجل الأحفاد على محاسنها والتشليل بها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً كما كانت لدى الآخرين محاولة كشف تلك المثل التي كانوا يشعرون بتخليقها أمام قلوبهم في جو اللانهاية شعوراً متموجاً غامضاً يشوقهم دون

أن يلحقوا به أو يفهموه . ولهذا لم يتطلبوا من المؤلفين الارتباط في مسرحياتهم بالشؤون المادية ، أو الحوادث الواقعية حتى لا يضايقوهم ، فيحصرهم في حدود الحقيقة المرة التي ليس لها موضوع إلا ما كان بالفعل ، وهي لا تأبه لغيره أو تحاول الالتفات إليه .

تتألف موضوعات المآسى من أربعة أنواع . الأول هو أقاصيص الأبطال ، وهذا النوع هو الذى استهوى الهيلين وظفر لديهم بأكبر قسط من النجاح ، وكان مصدر مجد الشعراء الذين عالجوه أو استمدوا منه . والثانى هو الأساطير الإلاهية المحضة ، ولم يكن موضع إثارة عواطف الجماهير ، ولا مبعث ثملهم وافتتانهم . ولهذا لم يكن حظهم من الفوز إلا ضئيلاً خافئاً إلى جانب حظ النوع الأول ، ولم يكن نجاح مسرحية « برؤميشيوس » لإسخيولس إلا استثناء فيه . ومن آيات ذلك أنه لم يعالج هذا النوع شاعر آخر ، لا فى هذه الأسطورة بالذات ولا فيما يشبهها من الأقاصيص الخاصة بالآلهة وحدهم . والثالث هو ما يتعلق بالتاريخ المعاصر للمؤلفين ، وهو كسالفه لم يكن محل رضى الشعب ولا مثار إعجابه . ويعد الناقدون المحدثون انصراف الهيلين عن هذا النوع خسارة كبرى لأنهم لو كانوا قد تذوقوه لاستندوا منه مآسى كثيرة وشيقة ، كان من الحتم أن تكون ثروة أخرى فى الأدب الهيلينى ، إذ ما ذكره هيرودوتوس وحده كان كافياً لتزويد المسرح الهيلينى بأعظم المآسى قيمة وأشد الفواجم أثراً فى النفوس . وليس معنى هذا أنه لم يطرق أحد من الشعراء موضوعات هذا النوع الأخير ، فنحن نعلم أن « فرينيكوس » - وهو من شعراء الطليعة الذين ألعبنا إليهم آثفاً - قد ألف مسرحيتين فى موضوعين معاصرين له ، الأولى هى « الاستيلاء على ميليط » والثانية هى « الفينيقيات » وأن أولاهما قد أثارت فى النفوس عاطفة الإشفاق ، وذرفت من العيون عبرات الرحمة والألم . وثانيتها أهاجت فى القلوب كوامن الحماس والعصبية ، وسواكن القومية والوطنية . وكذلك نعلم أن « إسخيولوس » قد ألف « الفرس » فنالت من القلوب خير منال ، وإثماً معناه أن هذه الموضوعات قد طرقت فنبجت نجاحاً مؤقتاً ثم لم تلبث أن تضاءلت حتى صدف عنها الجماهير نهائياً . والسرف فى ذلك يتبين للباحث عند ما يتصفح مسرحية « الفرس » وهو أن المؤلف لىكى يرضى الفن المأساوى يرى نفسه مضطراً إلى مزاوله تعديلات هامة فى الحوادث التاريخية المعاصرة كأن يكسوها صور الأساطير التى يجبها الشعب ويكلف بها ، فيهمل بعض

الشخصيات الحية ويسند أدوارها مثلاً إلى الأشباح كما فعل إسخيلوس بإزاء شبح « دارا » وكأن يتغاضى عن الحوادث الواقعية الهامة ، ليحل محلها لوحة خيالية بسيطة ، وهنا يلجأ الشاعر إلى هجر التاريخ والتعلق بأذيال الأفاصيص . وإذا كانت هذه هي النتيجة ، فما الذى يحمله على ترك أساطير معدة سائفة والتعلق لحظة بتاريخ لا يلبث أن ينصرف عنه بحكم الفن ، ليعود من جديد إلى تلك الأساطير التى قد صد عنها آناً .

أما النوع الرابع فهو الموضوعات المبتكرة من أساسها ، وقد حدثنا أرسطو أن هذا اللون من الموضوعات قد وجد فى المسرح الهيلينى كمأساة « أنتوس » للشاعر « أجاتون » ولكنه لم ينجح فيه بوجه عام ، إذ انصرف عنه النظارة وفضلوا عليه موضوعاتهم البهلوية المحببة إلى نفوسهم ، وهذا كله يدل على أن عاطفة التعلق بالآباء والأجداد كانت هى العاطفة الأولى التى تملك القلب الهيلينى وتفوق فى الاستيلاء عليه كل عاطفة أخرى من غير استثناء .

على أن المؤلفين لم يكونوا يقبلون كل الأفاصيص القديمة ليتخذوا منها على علاتها موضوعات مأسيتهم من غير نقد ولا تمحيص ، وإنما كانوا ينظرون فيها بعناية ودقة ، فيستبعدون منها كل مواطن المزاح والهرؤ والإسفاف ، ولا يستمدون مسرحياتهم إلا من المواضع الجدية الخالصة . ولهذا عرف أرسطو المأساة بأنها « هى الفاجعة الجدية » . ولم يكن مبعث هذا التشديد عندهم فى فصل الجد من الهزل هو الدين ، كلا ، فإن الدين كان يبيح الفواجع الساتيروسية والمهازل ، وإنما مأتاه هو سلامة الذوق وفهم الجمال الصحيح على حقيقته وإدراكهم منذ أول عهدهم بالأدب أن انسجام أجزاء أى شئ هو الشرط الجوهرى الأول لتحقيق جماله ، وأن مزج الجد بالهزل هو نوع من الدمامة البغيضة .

وأكثر من هذا أن الأفاصيص المأساوية القديمة لم تكن كلها صالحة فى نظر شعراء عهد الإزهار ، لاتخاذها موضوعات لمأسيتهم ، كلا ، فقد كان هذا القبول بلا تفریق بين الدرجات شائعاً فى المبدأ ، ولكن المؤلفين لم يلبثوا أن جعلوا يفرقون بين الغث والسمين ، والضعيف والقوى ، فينبذون الأول ويقتصرون على الاستمداد من الثانى ، وقد نجم عن هذا



أن تعلقوا ببعض الأسر البطلمية أكثر من تعلقهم ببعض الآخر لقوة العنصر المأساوى فى الأولى وضعفه فى الأخيرة .

كانت الأمة الهيلينية تحب أن تشاهد فى المأسى ما يمكن أن يدعى بخصائص التمثيل كالتمعارف الفجائى وسوء التفاهم الطويل ، ونزاع الأبناء مع والديهم ، والإخوة مع إخوتهم ، أو الأزواج مع زوجاتهم وما شاكل ذلك مما يثير العواطف والأحاسيس . ولهذا كان الفزع والإشفاق قطب رحى المأساة ومحركها الأساسى ، وقد نجم عن ذلك أن ضاق نطاق الموضوعات الصالحة المشتملة على هذه المميزات التى صرح أرسطو بأنها أساس الفن المأساوى الحقيقى .

## ٢ - أجزاء المأساة المختلفة

رأينا فيما تقدم أن العنصر الأول للمأساة لم يكن مشتملاً على أى عمل ، وبالتالي كان له غناء ، وأن العمل وما يقتضيه من شرح أو تبرير أو حوار لم يتكون فى المأساة إلا ببطء ، وفى أول الأمر لم تكن مهمة العمل فى المفاجعة إلا المساهمة فى إتمام الشعر الغنائى بإيجاد الأغاني الناشئة من الهوى أو من الألم ، وقد اقتضى هذا أن تكون المأساة قسمين أولهما يتلى ، وثانيهما يُغنى ، وأن تكون غاية الأول هى إيضاح الثانى وتبريره . ولا ريب أن هذا معناه أن القسم الغنائى كان فى المبدأ أهم وأطول من القسم التحدّثى الذى لم يكن إلا وسيلة ، بيد أنه عند ما أخذ الميل إلى التعقل والنقاش ينمو ويذيع فى البيئات الأدبية انعطفت الرغبات إلى تقديم الحوار والعناية به شيئاً فشيئاً حتى انتهى الأمر بانعكاس الآية وبجعل المرتبة الأولى فى المأساة للحديث .

وأياً ما كان ، فإن هذين القسمين : التحدّثى والغنائى اللذين لا تعدوهما المأساة يتألفان من الأجزاء التفصيلية التالية : (١) البرولوجوس « Prologos » أى الاستهلال ، وهو - حسب تعريف أرسطو - الجزء الذى يسبق ظهور الجوقة على المسرح . ويرى النقاد المحدثون أن هذا الجزء لا بد أن يكون غير موجود فى المأساة البدائية التى كانت الجوقة فيها

كل شيء تقريباً . ومن آيات ذلك أن المأساتين اللتين هما أقدم مآسى إسخيولوس خاليتان من هذا الاستهلال ، وعلى أى حال هو يؤلف منظراً أو طائفة من المناظر ، وغايته هو أن يقف النظارة على موضوع المأساة قبل قدوم الجوقة ، وكانت الصورة الحوارية هى الغالبة فيه وإن كان أحياناً قد يؤدّى بالحديث المنفرد . (٢) حوادث المأساة ، إبيبيسديون ، « Epeisodion » وهى مجموعات الوقائع الهامة ، وتنحصر كل واحدة منها بين أغنيتين من أغاني الجوقة ، وهى توضح ما تحتويه المأساة من أعمال ، وتنقسم وتبرز ما بين أجزائه من فوارق ، وكل منها تشتمل على عدة مناظر متجانسة منسجمة ، ويمكن أن تؤدى بصورة حوار تمدنى أو حوار غنائى فيما بين الممثلين أو بينهم وبين الجوقة كما يمكن أن ينطق بها ممثل منفرد .

ومما يسترعى انتباه النقاد المحدثين فى هذا الصدد هو أن الهيلين الذين كانوا يفتنون بالتوازن ، ويكلفون بالانسجام ، لم يراعوا هذا فى « الإبيبيسديون » فجاء بعضها مفرطاً فى القصر بقدر ما كان البعض الآخر مغالياً فى الطول . ومثال ذلك أن « الإبيبيسديون » الأول فى مأساة « الفرس » لإسخيولوس أربعائة وستة وسبعون بيتاً ، على حين أن الثانى أربعة وثلاثون فقط ، ولكن لعل المؤلفين كانوا يضحون بهذا الانسجام فى سبيل أن تظهر مسرحياتهم أقرب إلى الطبيعة ، وأبعد عن التكلف والتعمل ، وليس هذا بالشىء الهين أو اليسير . أما عدد هذه الحوادث فى كل مأساة فلم يكن محدداً ولا معيناً ، وإنما كان الشاعر فيه حراً طليقاً من كل قيد ، وفى عهد إسخيولوس كان عددها أربعاً ، ولكننا نجد فى مآسى « سوفوكليس » حيناً أربعاً ، وطوراً خمساً ، وتارة ستاً . أما أوربيدس فقد قصرها فى أكثر مسرحياته على خمس ، وعلى كل حال ، فإن المجموعة الأخيرة من هذه الحوادث تدعى : « إكسودوس » « Exodos » وهى الخاتمة .

أما الأغنيتان اللتان أسلفنا أن الجوقة تفصل بهما بين كل اثنتين من « الإبيبيسديون » فتدعى أولاهما « پارودوس » « Parodos » أو أغنية الدخول ، وتغنيها الجوقة عند

ظهورها على المسرح ، ويمكن أن تكون طويلة جداً كما يمكن أن تكون حوارية في صورة أغنية ، والباقيات من أغاني الجوقة بعد « البارودوس » تدعى : « إستازيما » « Stasima » .

بقى الآن أن نشير إلى أنه لا يدرى أحد متى حدث تقسيم كل مأساة إلى خمسة فصول ، وترتيبها على النحو الذى نشاهده الآن ، وإنما كل الذى نعرفه هو أن هذا التقسيم كان في عهد الرومان قد استقر وثبت ، وأن هوراسيوس يتحدث عنه حديثه عن الأمور السائدة المستقرة الدعائم . ولا ريب أن المتأخرين الذين ابتدعوه قد قصدوا به - إلى جانب التنظيم - التحايل على إيجاد فترات فراغ بين كل فصلين يتمكن فيها الممثلون من استعادة قواهم أو تبديل ملابسهم .

### ٣ - صور الأساليب المأساوية

رأينا آنفاً أن الجوقة والممثلين يستعملون لتأدية معانى المأساة وتصوير حوادثها تارة الغناء ، وتارة الحديث الطبيعى المألوف . ولا ريب أن لكل قسم من هذين القسمين أسلوبه أو أساليبه الخاصة به والتي نشأت من طبيعة عنصره ومن ظروف تكوينه والتطورات التي مرت به ، وأن هذه الأساليب تميزه عن قسمه تمييزاً فنياً أساسياً .

فأما القسم الغنائى فقد استمد عناصره من أنواع الأغاني البدائية التي مررنا بها حين عرضنا للعصر الدريانى ، ولكنه لم يقيّد بظورها الضيقة ولم يحصره المؤلفون في إطاراتها المحدودة ، وإنما هو يأخذ من كل واحد منها ما يلائمه ، أو قل : ما ينسجم مع موضوعه المأساوى وييسّر له مهمة تصوير الفاجعة على أتم وجه .

وأما الحديث على اختلاف ألوانه ، فقد استمدته المأساة منذ أول عهدها بالوجود من الشعر الينبوسى الذى أبنا في الجزء الثانى من هذا الكتاب أنه كان يستعمل في الهجاء . والسبب الذى حمل المأساويين على اللجوء إليه هو ما اشتمل عليه من حيوية وصلابة ، وقوة مغالبة ، ومقدرة على تأدية معانى الفواجع التي تهز الأفئدة وتأسر النفوس . ولما كانت

هذه الخصائص تجعله صالحاً للرواية في وصفها وتصويرها ، وللحوار في دفاعه وتبريره ، فقد تمشى في أكثر أوردة المأساة وشرائنها ، مؤدياً كل هذه المهام خير أداء . فأما الرواية فقد تكون قصة عادية بسيطة كقصص الرسل التي تعيد أساليبها الفخمة إلى النفوس ذكريات القصائد الحماسية الأولى ، والتي كانت الجماهير تستمع إليها في شغف ، وتعيدها كل انتباهها ، وقد تكون تصويراً لهوى ، أو شرحاً لعاطفة ، وقد تكون كذلك تبريراً لموقف أحد أشخاص المأساة أو دفاعاً عنه ، وهذا النوع الأخير يوجد على الأخص في مآسى « سوفوكليس » و « أوريبيديس » وهويديل دلالة قاطعة على أن الجدل إذ ذاك كان قد أخذ يقف على قدميه في إغريقيا ، ويشغل مكانه في العالم العقلي .

وأما الحوار فقد كان في أكثر المواقف يبدو في صورة حية حادة تصلح لأن تكون مرآة لنشاط العقل الهيليني وقدرته على القفز السريع ، وهو يمتاز بروح المطارحة التي يتبادل فيها المتحاوران الإجابات بيتاً بيت ، ومقطوعة بمقطوعة على نحو ما يفعل المتحاربان في معمة القتال ، وهما أثناء حوارهما يصوران الألم والغضب ، والقلق والحزن ، والشقاق والمشاجرة ، وما شاكل ذلك من ألوان الحياة .

وأياً ما كان من شأن هذين النوعين واختلاف عنصريهما وصورهما فإن اللهجة التي ألفا بها هي اللهجة الأتيكية وإن كانا كلاهما قد استعارا النعوت المشوقة من المنتجات الينانية كما امتاز القسم الغنائى وحده بالانصباع بلون اللهجة الدريانية وإن كان ذلك في خفة لا يلحظها إلا الأدباء .

#### ٤ — قاعدة الوحدات الثلاث

الآن وبعد أن رأينا موضوع المأساة ، ومظهرها الخارجى ، والصور الفنية التي تصاغ فيها ، تحدئية كانت أو غنائية ، ينبغى أن نلم بالقاعدة الضرورية التي كان الشعراء يخضعون لها في تأليف مآسيهم ، وهى قاعدة الوحدات الثلاث : وحدة العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وإليك التفصيل :

(١) تعتبر وحدة العمل أهم الوحدات الثلاث التي وردت في قاعدة المأساة وأشدّها ضرورية ، وذلك لأن الفاجعة البدائية لم تكن تشتمل إلا على حالة واحدة بسيطة كان المؤلف يبدئها في كل ما تحتمله طبيعتها من مظاهر وصور لعله ينال أقصى قدر ممكن من رضى النظارة وإعجابها ، فإذا انتهى من تقليب هذه المظاهر على جميع وجوهها ، وفرغ من عرض كل ألوانها عُدَّت المأساة منتهية . ولقد كان إسخيلوس هو أول الشعراء الذين أدخلوا في فن المآسى ما يمكن أن يسمى بالعمل حقاً عند ما صوّر لنا إرادة الآلهة في مسرحياته تقتاد أحداثها نحو غاية معينة . ولما جاء « سوفوكليس » أضاف الإرادة الإنسانية إلى الإرادة الإلهية ، بل منحها الصف الأول في مآسيه ، وهنا تعقدت الحالة أيما تعقداً ، إذ ألغى النظارة أنفسهم أمام إرادتين متواجهتين أولاً غامضة صبورة متأنية في تصرفاتها ، قادرة على تنفيذ ما تحبه ، وهى الإرادة الإلهية . وثانيتها مجبولة ملحة متعلقة بالأوهام ، ضعيفة رغم حرارتها وحاسها ، وهى الإرادة البشرية . ومن هذه المواجهة بين الإرادتين تتدفق سيول المد والجزر بين تقدير الإنسان ، وتدير الملائ الأعلى ، فنشاهد الأول عند ما يكشف له أحد الكهنة حجب الغيب يحاول أن يسلك جميع السبل للفرار من الكوارث التى تنتظره ، ولكن هذه المحاولات تذهب سدى وتضيع عبثاً « ويقدرّون فتضحك الأقدار » . وليس هناك لوحة بدا فيها فرار الإنسان من القدر ثم إعادة الآلهة إياه إلى أحابيله ، رقدفها به إلى قاع هُوته كلوحة « أوديبوس ملكا » .

أصبح المؤلفون والنقاد والنظارة يهتمون لهذا الموقف الذى يتغير فيه تيار الحوادث في المأساة فيسلك بإرادة الآلهة سبيلاً أخرى غير التى رسمها له الإنسان ، فالمؤلفون يعنون بتزيينه وإبرازه في صورة ساحرة ، والنقاد يقدرّون ما بذل فيه من جهد ، وعُوفى من مشقة ، والنظارة تحفق عنده قلوبهم ، وتهتز له أحاسيسهم . ولقد بلغت لديهم هذه العناية به حداً حملهم على وضع اسم خاص لتلك اللحظة العظمى التى يغير فيها تيار العمل مجراه ، وهو « بيريبديسياً » « Peripeteia » كما ينبئنا أرسطو . ولقد اعتبر حكيم استاچيرا هذه البيريبديسيا نقطة أساسية في المأساة تشطرها إلى شطرين يدعى أولها ، وهو ما قبلها ، بالرابطة

أو العقدة ، ويدعى ثانيهما ، وهو ما بعدها ، بالحل أو النهاية . ولقد كانت هذه النهاية أيضاً شديدة الأثر في النفوس إلى حد بعيد ، لأنها كانت كثيراً ما تحتفظ بالمناظر التي تهز شعاب القلوب ، وتملك شغافها ، وهنا وبمناسبة الحديث عن النهاية ينبغي أن ننوه بأن المأسى الهيلينية على اختلاف نزعاتها ، وتباين عهودها لم تكن تحتوى ألبتة على منظر القتل أو الانتحار فوق المسرح ، ولكن ذلك لم يكن مبعثه الارتياح من منظر الجريمة ، أو استهجان إراقة الدماء أمام النظارة ، كلا ، فإن هناك مناظر كثيرة قد اشتملت على ما هو كالقتل أو أشد إزعاجاً كمنظر « أجافيه » التي تظهر على المسرح قابضة على رأس ابنها بعد أن اجتثته من فوق عنقه ، أو منظر « أوديبوس » الذي يبدو أمام النظارة على أثر فقته عينيه بيديه وما شاكل ذلك وإنما السبب الذي منعه من اقتراف جرائم القتل فوق المسرح هو أنه كان موضعاً مقدساً ، فكان من الطبيعي ألا يلوث يراقة الدماء .

لا جرم أن هذا العمل الذي رأينا كيف نشأ في المأساة وترعرع يتطلب كثيراً من التنوع ليتمكن السير في الفاجعة إلى نهايتها ، وليتيسر الانتقال من حالة إلى حالة ، وبالتالي من منظر إلى منظر حتى لا يمل النظارة ولا يسأموا ، ولكن هذا التنوع الضروري لوجودها ذاته ينبغي ألا يخرج بها عن الوحدة التي عدها الهيلين منذ أول عهدهم بالفن التمثيلي جوهرية ، بل ضرورية . ولا بد أن يكون السبب الأساسي في حرصهم على الوحدة هو أن المأساة في عنصرها الأول لم تكن أكثر من أنها قصة بسيطة لحادث واحد ، فلم يكن من الممكن أن ينبذ الهيلين هذا المبدأ فيخرجوا بها عن وحدتها ، وهي عين وجودها . ولهذا كانت تلك الوحدة في مبدأ التمثيل أكثر ظهوراً وأشد سطوعاً منها فيما بعد ، بل كانت قاضية على التنوع قضاء مبرماً ، ولكن عند ما أخذ الميل يتجه إلى التخلص قليلاً من قيد الانحصار ، جعل التنوع يجاهد ضد هذه الوحدة وقد تحرر بعض الشيء من إطارها الخانق ، وبدأ ذلك منذ أول عهد الإزهار في مأسى « إسكيلوس » .

يبد أن هذا الجهاد لم يكن في أي يوم يرمى إلى الانقلاط التام من هذه التقاليد ، وإنما كان يبنى تلطيفها بقدر المستطاع مع الاحتفاظ بالأذعان لمبدئها العام . ولهذا سطع فن

« سوفكليس » و « أوربيديس » في التوفيق بين المبدأ التقليدي القديم والتطور الحديث فاحتفظ كل منهما في مآسيه بعمل جوهري يرافق الأعمال الثانوية في مختلف مناظر المسرحية ولكنه لا يمتزج بها امتزاجا يفقده شخصيته . وفوق ذلك فإنه هو الذي يسودها من مبدئها إلى نهايتها ، فضمن بهذه المهارة الوحدة إلى أبعد حدودها ، والتنوع بأجلى مظاهره . ولا ريب أن هذه مهمة شاقة عسيرة المال لا تتيسر إلا لذوى المواهب النادرة . ومن آيات ذلك أن الشعراء الثانويين في عصر الإزهار قد حاولوا إرضاء تيار التنوع ، فخلطوا الأعمال ، وتخطوا في الحوادث ، ففقدوا وحدة العمل فقدا تاما . وبهذا هوت مآسيهم إلى الصفوف الدنيا الخفيفة الوزن في عالم التأليف .

(٢) أما وحدة الزمان فهي بسيطة هينة في صورتها ، معقدة شاقة في تحقيقها . ومجملها أن حوادث المأساة من أولها إلى آخرها يجب أن تتتابع في يوم واحد . ولا ريب أن هذا الشرط يبعد بالمأساة عن ملاءمة طبائع الأشياء ، ويلجئ الشاعر إلى التكلف الذي كثيرا ما يحقق لصعوبة مهمته . ولهذا كان المؤلفون يحترمون هذه الوحدة على المسرح ويمجرون كثيرا من حوادث مآسيهم بعيدا عن التمثيل ، أو يبدعونها قبل ذلك في الخارج بزمن ثم يحتنونها في ذلك اليوم المحدد ، وقد تكررت هذه الظاهرة على الأخص في مسرحيات : « الضارعات » و « الفرس » و « أجاثون » لإسخيولوس ، وهذا معناه أن احترام هذه الوحدة كان مظهرا مصنوعا أكثر منه حقيقة جدية واقعية .

(٣) أما وحدة المكان فمجملها أن جميع أحداث المسرحية تقع في مكان واحد لا يتغير وهي كسالفها عسيرة التحقيق ، لأن طبيعة الحياة الخالية من العمل تقتضي أن ينتقل الناس فتصادفهم الحوادث حيث ينتقلون ، وأن تقيدهم بمكان معين ضرب من العدوان على الواقع البسيط ، ولو أنه كان من الممكن التحايل على التخلص من هذه الوحدة كما حدث بإزاء وحدة الزمان لكان الأمر ، لأن محاولة الانفلات هنا توقع المؤلف في فتح مخالفة الفن كما حدث لإسخيولوس في مأساة « حاملات القرايين » حيث اضطره الخضوع لوحدة المكان

( م ٥ - الأدب الهليني - ثالث )

الى جعل قبر « أجامنون » بجوار القصر . ولا شك أن هذه مخالفة للفن يترتب عليها أن يرى من فى القصر « إيلكترا » وشقيقتها « أورستيس » ويسمعوا حديثهما ، وهما يتآمران على والديهما وعشيقتها . ولو أن « إسكيلوس » كان قد قدم إرضاء الفن على إرضاء وحدة المكان ، لجعل القبر بعيدا عن القصر حتى يتآمر الشقيقتان فى عزلة وهدهوء .

على أن وحدة المكان لها على المأساة الهيلينية آثار لا تجحد ، أهمها أنهاهى التى أتاحت الفرصة لورود كثير من الحوادث الهامة والأنباء الخطيرة عن طريق الرسل الذين يظهرون على المسرح مزودين بما لا يستطيع الممثلون أن يقوموا به ، ولا يتييسر للنظارة أن يشاهدوه لوقوعه فى أمكنة نائية . وفوق ذلك فإن هؤلاء الرسل يصوغون أنباءهم فى خطب طويلة ساحرة ، أو فى محاورات دقيقة أخاذة ، لها قيمتها ومنزلتها فى المأساة .

وأخيرا ينبغى أن نشير هنا إلى أن المكان المتلقى لتتابع حوادث المسرحية الهيلينية هو دائما مكان محايد صالح لكل ما يجرى فيه من أعمال ، وهو إلى جانب ذلك يسمح لممثلى أشخاص المأساة بتأدية أدوارهم على حالة تبلغ من الحسن حدا بعيدا فى أكثر الأحيان .

## (و) أشخاص المأساة

### ١ - عن طريق الجوقة

رأينا فيما أسلفنا أن أهمية الجوقة كانت قد أخذت تضعف ، وأن مرتبتها قد تركت أوليتها القديمة إلى ثانوية مطردة الاضمحلال ، وأن عددها قد جعل يقل على مر الزمن حتى بلغ ربع ما كان عليه فى القديم ، وأنها قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وأن الممثلين قد ورثوا كثيرا من مجدها البدائى ، ولكننا إذا تصفحنا كتب الناقدين الأساسيين الذين تناولا بالبحث والتحليل منتجات تلك العهود ، وهما : « أرسطو » و « هورشيوس » ألفينا أن أولهما يصور الجوقة فى صورة طائفة من النظارة ، كل ما يمتاز به عنها هو فى أغلب الأحيان شئ من التعليق أو الاستحسان أو الاستهجان ، ولا تسكاد تقوم فى المأساة بدور جدى ،



ووجدنا الناقد الثانى يعترف لها بمنزلة أولية هامة ، ويضعها فى صف الممثلين الأساسيين الذين يؤدون فى المسرحية عملا لا بد منه . ولا شك أن منشأ هذا الاختلاف بينهما هو أن هورسيوس قد اعتمد فى بحثه على الفكرة القديمة التى سجلت المنزلة العظمى البدائية التى كانت الجوقة تستمتع بها قبل أن يمدوا الزمن على سلطانها أما أرسطو فقد اعتمد على الفكرة التى جلبها التطور ومنعها الصدارة فى عصر الإزهار ، وظلت سائدة إلى زمنه . وبهذا يكون كل منهما على حق فيما كتبه من وجه دون آخر .

ومهما يكن من الأمر فإن للجوقة خصائص تميزها عن غيرها ، منها أن الأشخاص الذين تقوم بأدوارهم فى المأساة هم فى العموم من طبقة اجتماعية دنيا إلى جانب الطبقة الأخرى التى يقوم بدورها الممثلون إذا استثنينا بعض المأسى كـ « كاسانى » « المحسنات » و « الضارعات » لإسخيلوس مثلا ، فإن الجوقة تقوم فى الأولى بدور الإلهات ، وفى الثانية بدور الأميرات . ومنها أن أعضاءها فى أغلب الأحيان حذرون محتاطون تحمل عباراتهم معانى الاحترام لمن يخاطبونهم ، ولكن هذا ليس معناه أنهم حكماء أو بعيدو النظر ، كلا فقد كانوا كثيرا ما ينخدعون بأوهام الجماهير فيتسرعون فى أحكامهم ، ويندفعون إلى التخمس أو إلى اليأس ، ومع ذلك فهم ليسوا من الجماهير المفرطة فى المرح وإنما هم أقل منها تخبطا وهوى ووحشية . ومنها كذلك أن الفئة التى تمثلها الجوقة تتجه إلى الآلهة اتجاها فطريا يفوق اتجاه الأبطال إليهم وتتطلع إلى معونة السماء تطلعا يثبت أنها وسط بين الأبطال والجماهير . على أن هذه الفئة لم تسكن معينة بقاعدة خاصة أو مختارة دائما من بيئة محددة ، وإنما كانت بوجه عام حاشية تابعة لأحد الأشخاص الذين يقوم الممثلون بأدوارهم . ولما كان هؤلاء حينئذ أساسيين ، وحينئذ آخر ثانويين ، فقد لزم أن تتبعهم حواشيهم صعودا وهبوطا ، وهذا يقتضى أن تسلك الجوقات أيضا نفس السبل التى سلكتها تلك الحواشى . ولهذا كانت تتغير تبعا لظروف المأساة ، فعلى مثلا فى « حاملات القرايين » لـ « إسخيلوس » مؤلفة من صواحب « إيلكترا » ، وهى فى « آياس » لـ « سوفوكليس » مؤلفة من جنود هذا البطل ومواطنيه ، ولكنها فى « أنتيجونا » لهذا الشاعر الأخير مكونة من شيوخ ، هم من حاشية « كريون » وهو ثانوى

في المسرحية ، ومن أجل ذلك أسند دوره إلى ممثل من الطبقة الثالثة ، وقصارى القول إن مرجع الانتقال والتنظيم في الجوقات كان هو الملاءمة التي تحقق الانسجام بين الجوقة والأشخاص الذين ساهموا في المأساة تحقيقا يكفل جمالها وبلوغها أعظم درجة من التأثير في النفوس .

## ٢ - عن طريق الممثلين

لما كانت موضوعات المآسي مستمدة من الأفاصيص الأسطورية ، ولما كان أعظم هذه الأفاصيص نجاحا في المسرح الهيليني هو الجانب البطولي ، فقد كان من الطبيعي أن يكون أكثر أشخاص تلك المآسي من الأبطال ، ولكن ينبغي ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال - وإن كانوا هم أنفسهم أبطال العصر الحامسى - ليسوا كما صورهم « هوميروس » ومن نحائمه من شعراء الملاحم والدوائر يستمتعون بقوة غير طبيعية أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية إذا استثنينا « هيركليس » فإنه هو الذى ظل يبدو فى المآسى بصورته البدائية التى رسمها شعراء العصرين : الينيانى والدرىانى ، وإنما هؤلاء الأبطال لا يزيدون فى هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان ، وأنهم نماذج فى الشجاعة والرفعة وكثير من الحماد الخلقية الأخرى ، وإن خططهم فى الحياة وأساليبهم فى المعاملات ، وعباراتهم ومظاهرهم الخارجية تفيض كلها بالفخامة والجلال اللذين كان الشعب الهيلينى يتشبههما فى ملوكه الغابرين . وكذلك لم يكونوا يشغلون أقل انشغال بنفساف الأمور وصغائر الشؤون ولا يفكرون كما تفكر الجماهير ، أو يتكلمون كما تتكلم .

ولكن هؤلاء الأبطال الممتازين لم يكونوا هم الذين يشغلون وحدهم تلك المآسى ، وإنما كانوا محوطين ومتبوعين بطوائف مختلفة من الأصدقاء والمستشارين والحواشى والجنود والخدم ، وقد عرف الشعراء الفروق العظيمة ، والأبوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف معرفة دقيقة ، ورسموا كل طائفة منها فى الصورة الملتزمة مع طبيعتها ، ولم تقف عنايتهم بالنم عند هذا الحد ، بل إنهم لاحظوا ما هو أدق من ذلك ، فلم يسوؤوا بين الخادم فى المأساة ونظيره فى المهزلة حيث صوروا لنا الأول حتى فى أشد حالات السذاجة التى تجعله على الثثرة

بملا ينبغي التصريح به لا يزيد عن كونه يبتسم ابتسامة خفيفة . ولا شك أن المؤلفين الأدقاء كانوا يقصدون بهذا أن يشيروا إلى أن أولئك الخدم - لطول عشرتهم مع سادتهم العظام - قد تأثروا بهم ، وطُبعوا بطابعهم بالقدر الذى تسمح به عقلياتهم وتكويناتهم الفطرية ، فأصبح أكثرهم سذاجة لا يسف في ضحكه ومزاحه كما تفعل السوق . ومن أهم هذه الطبقات الثانوية التى برزت فى المآسى المربون والرسل والمرضعات . فاما المربون فلم يظهروا فى المسرح الهيلينى إلا بعد « إسخيولوس » وهم يمتازون بقوة الجانب الخلقى فى نفوسهم ، وبالحب العميق لتلاميذهم ، وبيذل أقصى ما فى وسعهم لنصحهم وإرشادهم . ومن الأمثلة الناطقة بذلك مربى « أورستيس » فى مأساة « إيلكترا » لـ « سوفكليس » . وأما الرسل فهم - منذ البدء - فى المأساة الهيلينية ولا يستطيع الأبطال الأساسيون الاستغناء عنهم ، بل قل : إن المأساة نفسها لا تستطيع أن تحقق وحدتى الزمان والمكان إلا عن طريق أولئك الرسل ، إذ هم الذين يصلون حاضرها بماضيها ، كما يربطون عالم الداخل فيها بعالم الخارج . على أن هؤلاء الرسل لم يكن لهم خصائص معينة تميزهم عن غيرهم ، وإنما تظل شخصياتهم خافتة ، بل منعدمة ، لأن مهمتهم لا تتعدى بسط الرسالة التى أتوا بها وإبانة قيمتها والدفاع عنها إذا اقتضى الحال ، وهذا كله لا يتطلب إبراز الشخصية ، لاسيما وأن أولئك الرسل لم يكونوا يحاولون أن يلفتوا الأنظار إلى أنفسهم ، وإنما إلى صاحب الرسالة ذاته . وأما المرضعات فقد وجدت فى المآسى أيضاً منذ البدء ، ولكن أهميتهن لم تعظم حقاً إلا فى عهد « أوربيديس » . والسرى هذا هو أن الديمكراتية فى ذلك العهد كانت قد قويت وعظم سلطانها ، وإذا كانت المرضعات من عامة الشعب ، فقد كان من الطبيعى أن يمنح المؤلفون أدوارها شيئاً من الأهمية ، ليرضوا الجماهير . وقد بدا هذا الميل بجلاء فى دور مرضعة « فذرا » فى مأساة « هيبوليت » .

بيد أن هذا الذوق كان - ككل أذواق الديمكراتية المسفة - شؤماً على المسرح المساوى الهيلينى ، إذ أن إدخال عنصر المرضعات وما إليه من عناصر الصعلكة التى لم تنهض منذ الصغر بالعشرة الطويلة كما تهذب التابعون والخدم قد نجم عنه أن انحطت

المأساة عن منزلتها المحتشمة المحفوظة التي لم تكن تكاد تتعدى الابتسامة الوقورة المتناقلة ، فجعلت تنزل إلى القهقهة التي هي من خصائص الطبقات الدنيا . وبهذا أخذت الهوة التي كانت تفصل بينها وبين المهزلة تضيق شيئاً فشيئاً حتى اقتربت منها رغم تباعدهما القديم .

٣ — أثر المأساة

ليس من الغريب المدهش أن يكون لهذه المنتجات الأدبية الراقية التي هي خلاصة آداب العصور القديمة ، أو بعبارة أدق : هي الصفوة المنقاة من أحاسنها تلك الأهمية الخلقية المحترمة ، وذلك الأثر الجليل لافي تربية الشعب الهيليني وحده ، بل في تهذيب العالمين : القديم والحديث كليهما . ولقد ظفرت بهذه المسكنة ، لأنها لم تكن محصورة خاصة بأمة معينة ، وإنما كانت عالمية يستطيع كل شعب مهما اختلفت ميوله ، وتباعدت نزغاته أن يجد بين طياتها ما يقع غلته ، ويحقق بغيته ، ويصور عواطفه ، ويرسم أحاسيسه ، ويتحدث بلغة قلبه ، ويعبر عن خوالج نفسه ، وما ذلك إلا لأنها آداب إنسانية لا هيلينية .

يمتاز هذا الأدب بأنه يأسر الأئدة بما فيه من العواطف الرقيقة الراقية ، ويشوق العقول بما يحتويه من قديم الأفكار وحديثها ، ويفتن الأخیلة بما يشتمل عليه من مناظر الحياة الإنسانية في أبهى صورها وأعظمها نبلا وجلالا ، ويسحر الأبصار والأسماع بما يلم به من مظاهر وأزياء ، وحرركات وإشارات ، ولهجات ونغمات ، والذي زاد من قوته ، وضاعف من فخامته ، ومكّن من أثره ، هو صوغه في أساليبه الفخمة ، وعبارات العالمة ، وجمله الضخمة ، وإحاطته بالهيتين الدينية والاجتماعية ، والاستعداد الرسمي الذي كان يشغل الدولة ويهزأسر الأشراف فيها ، وقيم مجلس شيوخها ويقعده ، إلى غير ذلك مما يحدث في النفوس انفعالات عظيمة ، ويدفع العقول إلى النشاط في التفكير . وإذا ، فالمرح هو الذي ربط بين ماضى إفريقيا الأسطوري ، وحاضرها الحقيقي ، وهو الذي حول أقاصيصها الخرافية إلى دروس حية ناطقة تغدو أمام النظارة وتروح ، وترضى وتغضب ، وتستحسن وتستعجن ، وتبتسم وتتجهم ، وتحب وتبغض ، وتمنح وتحرم ، وتتوسل وتأمّر ، وتستعطف وتهدد ، وتعد وتوعد ، وبالإجمال تسلك كل سبل الحياة الاجتماعية ، والمرح هو اللوحة الصادقة التي حفظت

للأحفاد كرامة الأجداد ، وحملت الأبناء على محاكاة عظمة الآباء ، ودفعت الأرض إلى النظر نحو السماء ، وهو الذى هيا للألسنة سبيل التعبير عما يجيش فى النفوس ، ويحتمد فى الصدور ، وتحلق به الأخيلة ، وتضيق به الأذهان . وأخيراً هو المدرسة الخلقية والاجتماعية بأدق معانيها ، لأن أهم المشكلات الإنسانية كالبطولة والحرية ، والحظ والكبرياء ، والعظمة والعزة ، والسكرامة والهيبة ، والحب والهوى ، والبغض والطمع والانتقام . كل هذه العضلات وما يحوطها من ظلمة وتمعد ، وما يكتنفها من لذة وألم ، وسرور وانزعاج ، قد ألقى عليها المسرح الهيلينى جانباً من النور ، أقل ما يقال فى شأنه هو أنه غود الجمهور الأثينى على مرأولة التفكير فى هذه النواحي العظمى من الحياة ، ووضعها على بساط البحث بهيئة قوية لم يكن فى وسع الحياة اليومية العادية أن تقدم إليه مثلها .

على أن المأساة الهيلينية - رغم كل هذه المزايا الجليلة - قد هوجمت فى العصر القديم مهاجمات عنيفة من جانب المسرحيين الهزليين والفلاسفة ، نعم إن مهاجمة الأولين كانت شخصية أكثر منها موضوعية ، وبالتالي لم تكن هامة ولا جذيرة بالخلود ، وسنعرض لها حين نتحدث عن المهازل فيما بعد . أما الفلاسفة - وعلى الأخص أفلاطون - فإن أهم ما كانوا يأخذونه على المأساة كما أخذوا ذلك على القصائد الحماسية ، هو أنها تصور الأبطال على طبيعتهم البشرية محوطين بأهوائهم ورذائلهم ، وتخبطاتهم وتعاساتهم ، وهذا لا يتفق مع ما يبتغونه من أدب مثالى يهذب النفوس ويسمو بالعقول ، ويربى النشء ويعده للحياة الفلسفية .

ويلقى الأستاذ كروازيه على هذا النقد بأن ذلك الجانب الذى هوجمت منه المأساة هو عينه الذى جعلها فى رأيه قيمة بالإعجاب من الوجهة الخلقية ذاتها ، إذ لما كان بنو الإنسان قد قضى عليهم فى الحياة بالمعارك والمصاعب ، والشدائد والعقبات ، فكذلك فى هذه الحياة نفسها يجدون الدروس التى هم فى حاجة إليها . وفن كبار الشعراء هو الذى يجب إليهم ما يرتفع بهم ولو أنه يظهرهم على ما يهينهم .

أما نحن فنرى أن لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة ، فأفلاطون كان يرتاع من منظر الرذيلة تبدو على المسرح في صورتها الدميعة المرعبة ، ويشفق على الأبرياء الأتقياء من الفتيان والفتيات أن يعودوا النظر إليها فيألفوها ثم لا يلبثوا أن يحاولوا البحث عنها . والنقاد المحدثون يرون أن التهذيب عن طريق الروايات والمسارح أنجع وأسرع إنماراً منه عن طريق المؤلفات الفلسفية الجافة . ولو أنعمنا النظر لألفينا أن الذى حمل أفلاطون على هذا التجنى على المآسى هو مبدؤه الفلسفى الذى يرى أن الخير فطرى والشر عارض ، وما دام الأمر كذلك ، فالمآسى هى التى تفتح أعين الشباب للرذيلة ، وتلك جنافية عظمى ، ولكن لو أنه كان يعلم أن الطبيعة والوراثة والبيئة بأفرعها المختلفة هى التى تعرض بنى الإنسان لمسا يزاولونه من فضائل ورذائل ، ولو أنه تنبه إلى أن الجماهير لا تكثرث بالتعاليم النظرية المجردة أكثراتها باللوحات المرسومة أمامها ، وأن الذين يستفيدون من الدروس الفلسفية الفنية هم صفوة الأمم وعلية الشعوب ، وبالتالي هم الأقلية الضئيلة العدد ، لما حمل على المأساة هذه الحملة القاسية . على أننا - ونحن نبذى هذا رأى غير متقيدين بالأدب الهيلينى وحده - لا نُسند شرف التربية والتهذيب إلا إلى القصص التى يلح مؤلفوها إما على إبراز الرذيلة فى أشد المناظر دمامة وإزعاجاً للنفوس ، وإما على إبداء الفضيلة فى أرشق الصور وأروع المظاهر .

## الفصل الثاني

### إسخيلوس « Eschylos »

#### ( ١ ) شخصيته

##### ١ - حياته

ولد « إسخيلوس »<sup>(١)</sup> بن « أوفريون » في « إيلوسيس » بالقرب من أثينا في سنة ٥٢٥ من إحدى شهيرات الأسر الأتيكية النبيلة المنحدرة من الهويتريد<sup>(٢)</sup> ، فلات الوراثة قلبه بالسمو والرفعة والأرستكراتية العقلية والخلقية من ناحية ، وطبعت أسرار إيلوسيس الدينية عقله منذ نعومة أظفاره بطابع الميل إلى الحقيقة الإلاهية الجدية ، وعودته بينته التقية على عزوكل ما يحوطه من تصرفات الأناسى إلى الآلهة من ناحية أخرى ، ولكن المؤرخين الأدقاء لا يعرفون عن طفولته ومبدأ شبابه شيئاً يعتمد عليه ، لأن أكثر ما يعرض لهذه الحقبة الأولى من حياته هو خرافات وأقاصيص كأن يروى مثلاً أنه بينما كان ، وهو في طليعة شبابه ، نائماً في كرم والده إذ رأى « ديونيسوس » في المنام يوحى إليه أنه شاعر فيصير شاعراً .

بيد أن الذى لا ريب فيه هو أن المسابقات المأساوية قد استهوت عقله ، وتملكت قلبه منذ ربيع حياته ، فكلف بها وصم على أن يبذل كل ما وسعه من جهد ليسام فيها

(١) من المصادر المعتمدة في تاريخ إسخيلوس رسالة عن حياته لا يعرف مؤلفها ، ومذكرات بقلم « سويداس » ، وبيانات وجدت منقوشة على قطعة من الرخام عثر عليها في جزيرة « پاروس » وبيعت شهادات قديمة أخرى جمعها العالم الألماني « شويل » .

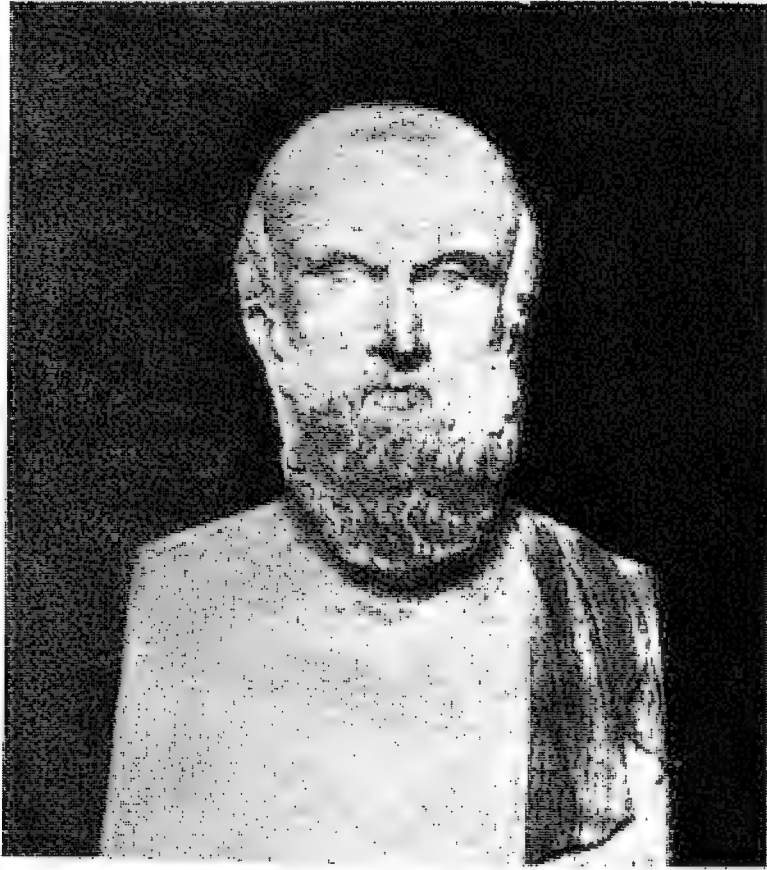
(٢) الهويتريد هم بقايا اليليسان الذين طردهم الديان من بلادهم أثناء غزوهم لإياها فالتجسوا إلى أثينا وأقاموا بها .

كما يفعل المسرحيون المسنون ، وقد حدث هذا بالفعل ، إذ لم يلبث أن انخرط في سلك الشعراء ، وظل يجهد قريحته الوداعة ، ويخلق بخياله الخصب في جو الأساطير الصافي حتى أصبح - وهو لم يعد الخامسة والعشرين بعد - يخاصم كبار الشعراء كـ « كريلو كوس » و « براتيفاس » و « فرينيكوس » ويساجلهم وظل كذلك عشرة أعوام ، ولكن عند ما اندلع لهيب الحرب الليدية بادر إلى المساهمة فيها بحماسة فائقة ، ووطنية صادقة ، واستبدل القلم بالسيف ، والقرطاس بالترس ، فأخذ بنصيب وافر من معركتي : « ماراثون » و « سالامينا » . وبعد أن انهزم الفرس وطردهوا من إغريقيا وابتعد الخطر عن بلاده عاد إلى عالم الشعر، وكانت الشيخوخة قد نالت من خصومه فانسحبوا إلى العزلة، وكان سوفوكليس لا يزال ناشئاً فخلاله الجو ، وتمت له السيادة على المسرح ، فأخذ يصول فيه ويحول ، وطفق يطلب ما يشاء من القضاة فلا يردون له طلباً ، ولا يؤخرون سؤالاً ، ولكن هذه الامتيازات لم تحمله على الغرور والاتسكال على الشهرة ، فتعبد به عن متابعة الإنشاء وموالة التأليف ، وإنما على العكس من ذلك شجعت على النشاط ، ودفعته إلى السمو بالمآسي وإحاطتها بأخف أنواع العظمة والأبهة ، فتجاوزت شهرته أثينا إلى المدن الأخرى ، وسمع بصيته « هيرود » أمير سيراكوزا ، فدعاه إلى بلاده ، وقربه منه ، وأكرمه أيعا إكرام . ومنذ ذلك الحين أصبحت صقليا بالنسبة إليه وطناً ثانياً ، ولكن هذا لم يمنعه من أن يعود إلى أثينا التي كانت هي المجال الأوحى لظهور المواهب وبروز العبقريات .

ظل يستمتع بالتفوق حتى أخذ كوكب سوفوكليس يتألق ويقذف بأشعته فيبهر الأبصار ، فانتصر في سنة ٤٦٧ على شاعرنا الشيخ ، ولكن ذلك لم يقذف اليأس إلى قلبه ، ولم يحطم إرادته ، فأخذ يغالب السن ويناهض الزمن حتى ظفر للمرة الأخيرة في « الأورستيسية » في سنة ٤٥٨ . وعلى أثر ذلك انسحب إلى صقليا . وقد أجمع القدماء على أن سبب انسحابه شيء أليم حز في نفسه وأجأه إلى هجر مدينته العزيزة التي رأى فيها من قبل مجده يصل إلى سؤدده ، ولكنهم اختلفوا في بيان هذا السبب ، فزعم فريق أنه لم يحتمل منظر الحفاوة التي كانت الجماهير تحيط بها خصمه الشاب « سوفوكليس » . وادعى فريق ثان أنه هاجر



على أثر اتهامه بإفشاء سر الآلهة في « إيلوسيس ». وأكد « سويداس » أنه بينما كانت إحدى مآسيه تمثل انهيارت مدرجات دار التمثيل ، فاعتبر هذه الحادثة إنذاراً من الآلهة ، أو أمراً بالانسحاب من عالم المسرح فانسحب . ومما يكن من شيء فإنه ظل في صقليا حتى توفي في جيللا في سنة ٤٥٦ ء وقد أعقب ولدين يدعى أحدهما « أوفريون » والآخر « بيون » فكانا



[ الصورة رقم ١٤ مأخوذة عن تمثال نصفي أثري يوجد بمتحف كاپيتول روما ، وهي تمثل إسخيلوس أول أعيان شعراء المآسي في أثينا . ويمتاز المظهر العام لوجهه بالجدية التي تكاد تصل إلى حد القسوة كما يبدو جلياً أن لإدامة التفكير قد أحدثت تقطباً في حاجبيه وتجمداً في أسفل جبهته ، واسكن السيادة في هذه التقاسيم للقوة والصلابة ] .

هما أيضاً من شعراء المآسي ، وسنلعم إليهما بعد انتهائنا من دراسة الطبقة الأولى .

## ٢ - أخلاقه

قد يكون من سبق الحكم على التجربة أو من تقديم النتائج على المقدمات أن تعرض لشرح أخلاق شخصية كشخصية إسخيلوس قبل أن تناول منتجاته بالبحث والتحليل ، ونستنبط منها طباعه وأفعاله ، ولكننا سنكتفى هنا بترجمة ما كتبه الأستاذ كروازيه في هذا الصدد ، لنقدم إلى القارئ عن هذا الشاعر صورة تقريرية كافية . وإليك هذه الصورة :

« نحن نتمثله عزيزاً جافاً متمسكاً - في شيء من القسوة المترفة - بمبادئه المتنوعة الطبائع ، مشغولاً بفنه إلى حد أنه لا يعنى بشؤون الحياة العادية إلا عناية ضئيلة ، أرسكراتياً بالتقاليد . وأكثر من ذلك بالفطرة والمزاج ، ولكن وطنيته مع هذا تمنعه من أن يحصر نفسه في حدود احتقار الغير ومقته . نتمثله رجلاً مثالياً ، وروحاً عالية ذات سلطان أمرى ومنعزلاً حتى في وسط الجماهير ، أى أن الطبيعة قد صنعتها ، ليكون موضع الإعجاب لامطمح الحب ..... إنه بصفاته هذه كان هو اللوحة التي فرضتها الأقدار لتصوير الجليل الذي كان إذ ذاك ينشئ مجد أثينا<sup>(١)</sup> » .

لا ريب أن هذا العصر كان كله مجداً وجلالاً ، وسمواً وجمالاً ، وقد نشأ ذلك من أن الزعماء السياسيين والعلماء الشرعيين ، والقادة الخلقين ، والأدباء المؤلفين قد تكاتفوا جميعاً على إجلال المبادئ العليا وحفظها من عبث الصعلكة الفوضوية ، فساروا بالأمة الأثينية نحو أسنى الغايات ، وقطعوا في هذا السير شوطاً بعيداً ، فنجم عن ذلك أن سمت الجماهير واقتربت من صفوف العلية ، بل أخذت تدرك تصرفاتها ، وتنظر فيها نظراً يشف عن اليقظة والانتباه ، فحمل ذلك تلك العلية المتصدرة الزعامة على موالاة الإجابة حتى أصبحنا لا ندرى بالضبط أكان أمثال إسخيلوس هم الذين خلقوا عصورهم ، أم أن عصورهم هي التي خلقتهم . ولهذا لا يسعنا إلا أن نكون معتدلين ، فنقرر أن الجانبين كانا يتبادلان التأثير ، وبالتالي يتبادلان الخلق والإيجاد .

## (ب) منتجاته

## ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

اختلف الكتاب القدماء في عدد مآسى « إسخيولوس » فروت الرسالة التى لا يعرف مؤلفها أنها سبعون مأساة ، وخمس فواجع ساتيروسية ، وصرح « سويداس » بأنها تسعون مأساة ، ولم يقر النقاد المحدثون من هذا العدد إلا عناوين ثمانين بين مأساة وفاجعة ، ويرجع الفضل في تقسيم هذه المنتجات وتنظيمها حسب موضوعاتها إلى العالمين الألمانين « ولكير » و « هرمان » على الأخص ، فهما اللذان قاما بهذه المهمة بهيئة محمد لهما .

عكف « إسخيولوس » على أهم الأفاصيص البطولية فى الأساطير الهيلينية وجعل يعترف من معينها الفياض حتى لم يكد يترك فيها منهلأ عذباً إلا انتهله ، ولا زهرة يانعة إلا امتص رحيقها ، وتنسم شذاها . ويبدو أن الأفاصيص التروادية قد كونت الجزء الأساسى من مآسيه ، إذ قد استخلص منها حوالى خمس عشرة مأساة ، من بينها « إفيغينيا » و « تيليغوس » و « بالاميدوس » و « المرמידون » و « ميمنون » و « وزن الروح » و « فيليكتيتيس » و « بينولوبيا » و « أجا ميمنون » و « حاملات القرايين » و « الحسنات » ولم يبق من هذه المجموعة إلا الثلاث الأخيرة .

واقترض من أفاصيص « ديونيسوس » نحو عشر مآسى ، منها « سيميليه » و « بنثيوس » و « الباكوسيات » و « الشبان » و « ليكرغوس » و « مرضعات ديونيسوس » ولم يبق شئ من هذه المجموعة .

وكذلك استخلص من أفاصيص ثيبا وأرغوس عدة مآسى أخرى ، منها « لاثيوس » و « أوديبوس » وأبو الهول الهيلينى و « مهاجو ثيبا السبعة » و « الضارعات » . وهاتان الأخيرتان قد بقيتا .

واستخرج من التيوغونياً ثلاث مآسٍ ، وهى « برومسيوس موثقا » و « برومسيوس طليقا » و « برومسيوس حامل النار » وفاجعة ساتيروسية ، وهى « برومسيوس » ولم يبق لنا من هذه المجموعة إلا المأساة الأولى وشذرات من الثانية .

ومن أقصوصة « حَمَلَةُ الأَرغونوتيه » بضع مآسٍ مثل « أثاماس » و « هيسبيولوس » و « أرغو » ولم يبق منها شئ .

وهناك مأساة واحدة قد اختلفت عن هذه المجموعات كلها بأنها قد استمدت موضوعها من التاريخ الصحيح المعاصر للمؤلف ، وهو تاريخ الحرب الميديّة التي تلظى بناورها ، وبالتالي كان من ألصق الناس بها ، وهى مأساة « القرس » وقد بقيت .

## ٢ - تلخيص ما بقى من المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى كتبه « إسكيلوس » من المآسى إلا سبع ، وهى :  
 (١) « الضارعات » . (٢) « القرس » . (٣) « مهاجوثيا السبعة » . (٤) « برومسيوس موثقا » . (٥) « أجاممنون » . (٦) « حاملات القرايين » . (٧) « المحسفات » . وهذه المآسى التي أبقها يد الزمن - وإن كانت تعد شيئا ضئيلا إلى جانب ما كتبه هذا الشاعر الموهوب - كافية لإعطائنا فكرة عن مقدرته ونبوغه فى الناحية المسرحية . وسنلخص لك هنا فى إيجاز خاطف هذه المآسى ، وسنعلق على كل واحدة منها بما يبدوانا من ملاحظات أو ثبت ما عن للنقاد فيها من فكر وآراء ، وسنسلك هذا النهج عينه بإزاء خلفيه :  
 « سوفكليس » و « أوريبيديس » . وإليك هذه الموجزات :

## ١ - الضارعات « Les Suppliantes »

لا يعرف المؤرخون متى مثلت هذه المأساة بالضبط ، وإنما يرجحون أنها أولى المآسى الباقية من منتجات « إسكيلوس » كما أنها أبسطها وأبعدها عن التعقيد ، لأنها تسكاد تسكون

مجموعة أغان في التوسل والاستعطاف والثناء على الكرم والمروءة ، وتستمد عنونها من الضراعة ، وهي دور الجوقة المؤلفة من الأخوات الخمسين ، وهن بنات « ذاناؤوس » شقيق « إيجيبتوس » ملك مصر .

وتتلخص هذه المأساة في أن هؤلاء الفتيات الخمسين يقرنن مع والدهن من ثيبيا إلى « أرغوس » لكي لا يتزوجن أبناء عمهن الخمسين ، فيستقبلهن « بيلسفوس » ملك « أرغوس » ببشاشة ورحوبة صدر ثم يعرض أمر حمايتهن على مدينته فتقرها ، ولكن رسول ملك مصر لا يلبث أن يحى إلى « أرغوس » فيهدد ملكها بالحرب باسم الشبان الخمسين ، فيجيبه في شجاعة قائلا : إن كل من يلجأ إليه لا بد أن يستقبل استقبالا مشرفا . وهنا يسهب المؤلف في إعلاء شأن المروءة والشهامة وقرى الضيف ، فينصرف الرسول مندرا متوعدا .

وأنت ترى أنه لا شيء أبسط من موضوع هذه المأساة ، إذ هو لا يعدو ضراعة مستفيضة من بجانب الفتيات اللاجئات ، وارتباك وتردد من جانب ملك « أرغوس » ثم انتهاء تردد هذا الملك باستشارة شعبه فيما يسلك ، وموافقة هذا الشعب على حماية المستجيريات ، ونزول الملك عند إرادته . وأخيرا عنف رسول ملك مصر في طلبه ووعيده وانصرافه ساخطا ومن أهم ما يلفت النظر في هذه المأساة هو أن العنصر الغنائى فيها لا يزال سائدا ، وقد اقتضى هذا أن تقوم الجوقة بأهم أدوارها ، وهذا هو الطابع الذى كان يطبع المآسى البدائية أما الأشخاص الثلاثة الآخرون ، فقد كان ممثلان اثنان فقط هما اللذان يقومان بأدوارهم . فمثل الطبقة الأولى يقوم بدورى ذاناؤوس والرسول المصرى ، وممثل الطبقة الثانية يقوم بدور ملك « أرغوس » .

ويرى النقاد أن موضوع هذه المأساة - نخلوه من الحوادث الهامة والمشاكل المعقدة - لا يصلح من وجهة النظر الحديثة لأن يكون موضع إعجاب النظارة وعنايتهم ، ولكن المؤلف قد استطاع أن يمنح أشخاصها من العواطف الحادة والأحاسيس الملتبة ، ويفيض عليهم من صور الأمل والقلق واليأس ما جعلها خليقة بالتقدير . ويظن هؤلاء النقاد أن هذه المأساة

لا بد أنها كانت أولى ثلاثية من ثلاثيات « إسخيوس » فقدت اثنتان منها ، ولعلهما « المصريون » و « الذاناووسيات » ولكن الشذرات الباقية من هاتين الأخيرتين لا تسمح لأحد بالحكم القاطع في هذا الشأن .

### ب - الفرس « Les Perses »

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٧٢ بعد انتصار الهيلين على الفرس في موقعة « سلامينا » بمثابة أعوام ، ذلك الانتصار الذي ساهم فيه شاعرنا نفسه بسيمه وسهامه ، فعز عليه ألا يسجله



[الصورة رقم ١٥ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد ضمن مجموعة هاملتون الانجليزية ، وهي تمثل أحد الفرسان الفارسيين الذين هزمهم الهيلين في إحدى حروبهم الشعواء ]

بقامه ، فكانت هذه المسرحية سجلا دقيقا لأحاسيس الفرس بعد أن سحقهم الهيلين .

وتتلخص هذه المأساة في أننا نشاهد الجوقة المؤلفة من عظماء شيوخ الأمباطورية جالسة إلى قبر الملك « دارا » في مدينة « سوز » تشرح قلقها على الجيش الذي ليس لديها

أنباء عنه ، وإنما لسذلك إذ تظهر الملكة الوالدة « أتوسا » على مركبة فخمة وفي زينة ساطعة لتستشير الجوقة في حلم مزعج قد رآته فيتوقع الجميع حدوث مصيبة . وبينما هم على هذه الحالة إذ يجيء رسول فيقص عليهم موقعة « سلامينا » في رواية طويلة وينبئهم بالهزيمة المنكرة التي حلت بالجيش الفارسي ، فتتحقق الكارثة التي توقعوها ، وتولول الملكة والجوقة ثم تعود الملكة سائرة على قدميها وبدون موكب ، وتقدم الضحايا على قبر زوجها ، وإذ ذلك تدعو الجوقة شبح الملك القديم فيظهر ويتنبأ بانهمزام آخر للفرس وينصح لرعاياه باستعمال الحكمة والتواضع ، وهنا يلمح القارئ أن « إسخيلوس » التقى يريد أن يعلن في

جلاء أن هزيمة الفرس هي تحقيق نبوءة نطق بها الوحى ، وأنها عقاب من الآلهة لبني الإنسان على كبريائهم المفرط وهذه الفكرة - فيما يرى النقاد - هي التي تسود تطورات المأساة كلها كما يتبين له في وضوح أن الشاعر الهيليني يريد بهذا التصوير وخز الفرس والتعريض بأن ما أصابهم من هزيمة ناشئ من طغيانهم وعدم حكمتهم .



[ الصورة رقم ١٦ من صنع الفنان الفرنسي نوتور أخذنا عن رسم على وعاء هيليني يوجد في متحف نابولي ، وهي تمثل الملك دارا ملك الفرس جالسا على عرشه مرتديا الملابس الشرقية الفاخرة بمناسبة ظهور شبحه بعد وفاته ] .  
( م ٦ — الأدب الهيليني — ثالث )

يختفي الشبح بعد ذلك وتبقى الجوقة فتأخذ في الموازنة بين العظمة الغابرة والانحدار الحاضر . وفي أثناء ذلك يصل « إكسرسيس » الملك المنهزم فينضم إلى الجوقة ويولول معها

ثم يخرج متجهاً إلى القصر ، وهنا تنتهى المأساة فى وسط صيحات الألم وصرخات الأسى والبؤس كأنما الجميع يشهدون جنازة الأمبراطورية الفارسية تشيع إلى مقرها الأخير .

هذا ، ويلاحظ النقاد أن « إسخيلوس » قصد فى هذه المسرحية التباهى بانتصار بلاده ، ولكنه سلك إلى هذه الغاية سبيلاً ماهراً ، فرسم هزيمة الفرس ، ولم يرسم انتصار الهيلين ، إذ أنه لو فعل لأبدى بذلك مُحباً وكبرياء صريحين لا يليقان به . أما هذا النهج السلبى الذى سلكه فهو يحقق هذه الغاية دون أن يؤخذ عليه فيه شيء . وفوق ذلك فقد سجل فيها مبدأ عاماً ، وهو أن الانهزام نتيجة محتومة للطغيان والتهور ، وأن النصر حليف التواضع والحكمة .

ومما يلفت النظر أيضاً فى هذه المأساة أن المؤلف استطاع المرة الأولى أن ينتقل بالمسرح الهيلينى من مدينة أثينا إلى مدينة سوز فى شيء من المهارة والدقة ، واستطاع أن يصور الفخامة والأبهة الفارسيين فى صورة تفتن النظارة وتحقق نجاح هذه المأساة التى لا تزال إلى اليوم تعتبر إحدى المسرحيات المثالية فى الوطنية .

ويرى الأستاذ كروازيه أن هذه المأساة من حيث الإنشاء توازى فى بساطتها مأساة « الضارعات » فهى مثلها ليس فيها إلا مثلثاثنان يقوم أولهما بدورى « أتوسا » و « إكسرسيس » ويقوم الثانى بدورى شبيح « دارا » والرسول ، ولكن الأثر المأساوى فيها — رغم هذه البساطة — لا يقل عن الأثر الغنائى . فإلى جانب أغنيات الجوقة المتنوعة فى حسنها وفننتها تتعدد المناظر المؤثرة فى النفس مثل المحاوراة الأولى بين أتوسا والجوقة ، وقصة الرسول وظهور شبيح دارا . وأخيراً ذلك المنظر القاسى الذى يرسم لنا أولئك الشيوخ أعضاء الجوقة يطلبون من إكسرسيس التعس المنهزم أن يودى حساباً عن الجنود الذين قُدم فى هذه الحرب . وقصارى القول : إن الحمية الوطنية قد وصلت عند هذا الشاعر إلى درجة قوية خلدت نصر الهيلين بأحرف بارزة ، وإن الفكرة الدينية التى تشير إلى عقوبة المتغطرسين ، والعاطفة الإنسانية التى تبعث الإشفاق على المهزمين مهما كانوا خصوماً أو متعدين قد بلغت من الجمال حداً لا يستهان به .



وأخيراً يرى هذا الناقد أن المجموعة الثلاثية التي كانت مأساة الفرس إحدى مآسيها كانت تتألف على النحو التالي : (١) « فينيوس » . (٢) « الفرس » . (٣) « جلوكوس البوتنى » وأن فاجعتها الساتيروسية هي « برومئوس » . ولقد بحث العلماء عن صلة بين موضوعات هذه المجموعة يمكن أن تكون مبرراً لانضوائها تحت علم واحد فلم يجدوا .

### ( ح ) مهاجمو ثيبيا السبعة « Les Sept Contre Thèbes »

ألف « إسخيلوس » هذه المأساة في سنة ٤٦٧ وهي تتلخص في أنه بعد أن يكشف « أوديبوس » جريمته غير المرادة وينسحب من المدينة يتنازع ولداه : « إتيكليس » و « بولينيكيس » على العرش ويطرد أولها أخاه الأكبر من ثيبيا ، فيستنصر هذا الأخير بستة من رؤساء مدينة « أرغوس » . وعند ما يتكامل جيشهم يهاجمون ثيبيا ويحاصرونها . وعلى أثر ذلك جعل « إتيكليس » يخطب بين سكان المدينة ليحمسهم . وإذ ذاك تبدى شابات المدينة اللواتي تتألف منهن الجوقة رهبتن من هذه الحرب فيأمرهن « إتيكليس » بالصمت . وإنهم كذلك إذ يحىء رسول فيرسم الرؤساء الستة المهاجمين في خطبة مسببة فيرد عليه « إتيكليس » بوصف مفصل كذلك للرؤساء الثيبيين ثم يخرجان ويتركان الجوقة تنن وتتوجع على ما أصاب نسل « لايوس » من التعاسة ثم يعود الرسول فيعلن أن الثيبيين قد انتصروا على محاصريهم ، ولكن الأخوين المتعادين قد قتلوا معاً ، كل منهما بضربة من شقيقه ، ثم تحضر جثتهما فتولول الجوقة مع « أنتيجونا » و « إسمينا » شقيقتي الأخوين القتيلين . وحينما يصدر الأمر باسم الشعب بأن الطقوس الجنائزية يجب ألا تؤدي إلا إلى جثة « إتيكليس » وحدها تعلن « أنتيجونا » أنه لن يستطيع أحد أن يمنعها عن تأدية واجبها ، وأنها ستدفن « بولينيكيس » وستدع دفن « إتيكليس » لـ « إسمينا » . وهنا تنتهى هذه المأساة بعد أن يرى فيها القارئ مناظر غاية في الإبداع والإمتاع ، ولكنها أيضاً غاية في الإرعاب والإفزع . ويكفي لوصفها أن ننبئك بأن « أرسطوفانيس » - وهو

علم المسرحيات الهزلية في ذلك العصر - قال عنها على لسان « إسخياوس » حين صورّه يتحدث عن نفسه ما يأتي :

« لقد ألفت مأساة ممتلئة بروح أريس<sup>(١)</sup> » وهي « مهاجو ثيبا السبعة » فلا يستطيع أحد أن يشاهدها دون أن يستولى عليه فزع الحرب .

ويلوح من مطالعة هذه المأساة أن حادثاً واحداً هو الذى يشغلها من أولها إلى آخرها ، وهو نزاع الشقيقين على العرش وما يترتب عليه من نتائج ، أهمها قتل كل منهما بيد الآخر ، وهو ذلك المنظر المؤثر الذى يعتمد المؤلف الفنان وضعه فى الثلث الأخير من المأساة . ويلاحظ القارئ أن المؤلف قد بلغ من الدقة فى تصويره شأواً بعيداً إذ يبدى لنا « إتيكليس » محاصراً فى ثيبا ، ويرسم لنا شجاعته المتجهمّة ، ومزاجه المترفع ، ووحشيته ، ورغبته فى مقاتلة شقيقه ، وهياجه فى دفع الأمراء الشبان إلى الفتك به كما يصف لنا فى مهارة الاستعداد العام للدفاع عن المدينة ، وفزع النساء اللواتى يؤلفن الجوقة . وبالإجمال إن غاية الشاعر من هذه المأساة هى وصف اللعنة الوراثية التى سقطت على أسرة « لايس » وانتهت بهذه الخاتمة تحقيقاً لتنبؤ الوحي القديم . وهنا نتبين فى سهولة أن الفكرة التى تسود هذه المأساة كما سادت مأساة الفرس هى دينية بحتة وإن كانت تختلف هنا عنها هناك ، لأن العقاب كان فى الأولى عادلاً ، أما فى الثانية فهو على ذنب مجهول وغير مقصود .

ويلقى النقاد على هذه المأساة بأنها بسيطة كسالفيتها ، وأن ممثلين اثنين فقط يكفيان للقيام بأدوارها ، فالأول يقوم بدور « إتيكليس » و « أنتيجونا » والثانى يقوم بدورى الرسول والمنادى العام . وهم يرون أن الأبيات الغنائية التى تشدو بها « إسمينا » على المسرح ، لا بد أن أحد أفراد الجوقة هو الذى كان يقوم بالترنم بها ، ولقد كانت هذه المأساة ضمن أربع مأس مستخلصة من أقصوصة أسرة « أوديبوس » وما أصابها من سخط الآلهة ، وهى على هذا

(١) يعبر الهيلين بقولهم : هذا ممتلئ بروح أريس عن الشيء المفعم بالمفرعات لأن أريس هو إله الحرب كما أسلفنا .

الترتيب : (١) « لا يوس » . (٢) « أوديپوس » . (٣) « مهاجو ثيبا السبعة » . (٤) أبو الهول الهيليني ولكنها كما أسلفنا فقدت ولم يبق منها إلا مأساتها هذه .

### ( ب ) پروميشيوس موقتا « Prométhéos enchainé »

لا يعرف النقاد متى مثلت هذه المأساة ، ومجملها أن المؤلف ينتقل بنا إلى مبدأ الخليفة في زعم الهيلين حيث نشاهد زوس كبير آلهتهم يخلع والده « كرونوس » من فوق عرش الألوهية ثم يلقي به في مكان سحيق حتى يصبح لا حول له ولا طول . ويستولى هو على الكون ثم نرى طائفة من الآلهة الجبارين : تيتانوس تثور بزوس وتتمرد عليه ، وتتخذ لمهاجمة وسائل ناجعة ، ولكنها لا تكاد تسلكها حتى يفاجئها هذا الأخير بصاعقة تقضى عليها ولا يبقى منها إلا واحد كان بعيداً عن الثورة مخلصاً لزوس ، وهو « پروميشيوس » فلا تصيبه الصاعقة ، ولكن هذا الإلاه يحب بنى الإنسان ، فحينما يسخط عليهم زوس ويريد إبادتهم يهب الدفاع عنهم ضده . وفي أثناء هذا القتال يسرق منه النار التي كان يحتفظ بها فينزها إلى الأرض ويقدمها إلى الأناسى ، لينتفعوا بها ، فيكون هذا منشأ كل الفنون التي تظهر على سطح الكرة الأرضية . ومن الطبيعي أن تحرق هذه الحادثة عليه زوس ، فيأمر وزيره : « السلطان » و « القوة » بأن يقوداه إلى « هيفستوس » إلاه الحدادة ، ليغله في سلسنة ثقيلة ، فينفذ أوامره . وهكذا يوثق « هيفستوس » « پروميشيوس » ويربطه على صخرة فوق قمة جبل القوقاز .

وهنا يرسم لنا « إسكيلوس » لوحة ناطقة بالآلام « پروميشيوس » الذى يرغمه وثاقه على ألا يغادر المسرح ولا يكاد يستقر فوق هذه الصخرة حتى تبيته بنات المحيط وأبوهن ليواسوه فيذكر لهم ما قدمه إلى الإنسان من نعم وآلاء كانت سبب حرق زوس عليه ، فتأخذ عايه الجوقة المؤلفة من بنات المحيط والدهن جرأته على مناضلة زوس ومناصرة بنى الانسان عليه إلى هذا الحد . وعلى أثر ذلك تجيء ضحية أخرى من ضحايا زوس وهى « يو » التي حكم عليها بأن تتيه في الأرض والتي سينشأ من نسلها البطل العظيم « هيركليس » الذي

سيخلص « برومثيروس » من وثاقة . فعندما يراها هذا الأخير يحادثها ويتنبأ بقرب خلاصه على يد حفيدها البطل المنتظر . وإذ ذاك يشعر أن قوته قد تجددت ، وشجاعته قد تضاعفت ، فيستهن بزوس ويتحداه ويسخر من رسوله « هرميس » الذى كان قد بعثه إليه ليهدهه ويتوعده ، فلا يلبث ذلك الإله العنيد أن يصعقه فوق صخرته . وهناتنتهى المأساة ويظل هذا المسكين ينتظر بعثه ونجاته على يدي « هيركليس » وهذا الخلاص المنتظر هو موضوع المأساة الأخرى التى عنوانها : « برومثيروس طليقا » ولكن هذه المأساة قد فقد أكثرها ولم يبق منها إلا شذرات بسيطة تتلخص فى أن زوس يسلط على « برومثيروس » الموثق فوق جبل القوقاز نسرا جارحا يمزق جسمه ، ويقضم كبده ، بلا انقطاع ولا توان ، ولا يزال هذا شأنه حتى يظهر « هيركليس » بطل الهيلين العظيم فيقضى على النسـر . ويكون « زوس » فى ذلك الحين قد تقدمت به السن وفارقته حدة الشباب وثورته ، ومازجت فؤاده الرحمة ، فيعفو عن « برومثيروس » ويسمح لهيركليس بمساعدته على استرداد الحياة . وهكذا يكون البصر للحق والعدالة والارتقاء فى شخص « برومثيروس » كما تكون الهزيمة على الظلم والغطرسة فى شخص زوس .

أراد المؤلف فى مأساة « برومثيروس موثقا » أن يثبت أن الإنسان لم يفل التقدم والفن إلا بمشقة عظيمة ، وأن الإله الذى كانت الإنسانية مدينة له بعلمها وفنونها قد قاسى فى سبيل نقل هذه المعارف والفنون إليها أشق أنواع الألم ، وأفظع ألوان العذاب وما ذلك إلا لأن سنة الطبيعة تقضى بوجوب دفع ثمن التقدم والمدنية ألما وشقاء .

ومن هذا يتضح جد الاتضاع أن « إسخيلوس » يرمى هنا إلى ثلاث فكر أساسية لها قيمتها . الأولى اجتماعية وهى محاولة التجديد فى عواطف الآلهة والتلطيف من قسوتهم وحدتهم كما ظهر ذلك فى الفرق بين « زوس » فى عنفه وجبروته ، وزوس فى رحمته وشفقته . والثانية اجتماعية كذلك ، وهى إيضاح أنه لا بد من تحمل الآلام فى سبيل التقدم والرفعة . والثالثة خلقية ، وهى تتمثل فى توضيح « برومثيروس » براحمته وسعادته فى سبيل تعليم بنى الإنسان وإلهامهم الفن الذى به يرقون ويتقدمون .

أما المنبع الذى اغترف منه المؤلف مأساته هذه فهو « الشيوغونيا » ولكنه قد استخدم موهبته وفنه فى منح شخصية « برومثيروس » مظهرًا من مظاهر العظمة بذلك الدور الخلقى النبيل الذى قام به ، فقدم إلى الجمعية البشرية خدمة تعد فى طبيعة الخدمات التى يمكن أن تقدم إليها . ولا شك أن دوره فى المأساة هو الدور الأساسى الذى يشغل مناظرها من البدء إلى النهاية ، وأن الأدوار الثانوية فيها هى أكثر عددًا مما رأيناه فى المآسى السابقة حتى الآن ، وهى كأدوار وزراء زوس ، و ، هيفستوس ، و ، هيرميس ، و ، أفيانوس ، ( المحيط ) و ، يو ، . ويمتاز دور هذه الأخيرة بجمال أغانيه ونغماته . وبعد النقاد أن هذه العناية والأهمية اللتين منح المؤلف هذا الدور الثانوى إياها تدلان على أنه كان يستخدم ممثل الطبقة الثانية فى هذه المأساة بجرأة لم يسبق لها نظير عنده . وهم كذلك يرون أن هذه المسرحية هى فى الغالب إحدى المسرحيات التى تأثر فيها المؤلف الشيخ بخصمه الشاب « سوفكليس » فى استخدام ثلاثة ممثلين بدل اثنين . ولقد كانت هذه المأساة إحدى مآس ثلاث تؤلف مجموعة منسجمة بقيت أولاهما ، وهى مأساتنا هذه ، وشذرات من ثانيتهما كما أسلفنا ، وضاعت ثالثتهما نهائيًا .

والآن إليك نموذجًا من هذه المأساة :

#### تحدث برومثيروس عن أفضاله على الإنسان

« كان بنو الإنسان فى الماضى ينظرون ، ولكنهم لم يكونوا يرون شيئًا ، وكانوا يسمعون ولكنهم لا يفهمون ، وكانوا أشبه الأشياء بأشباح الأحلام يخلطون فى كل شيء ، ولم يكونوا إذ ذاك يعرفون تشييد المنازل بالآجر ، ولا يفهمون طريقة استخدام الأخشاب ، بل كانوا يتخذون لهم مأوى تحت الأرض تشبه مأوى النمل بعيدة عن الشمس ، ولم يكونوا يميزون بين الشتاء وبرده ، والربيع وزهره ، والصيف وفواكهه ، وكانوا يعملون ولكن بدون تفكير ، فأظهرت لهم ذلك الفن العويس الذى بوساطته عرفوا مشارق الأرض ومغاربها ، وأدركوا الحساب ، ذلك العلم العجيب ، أنا الذى اخترعته لهم ، وكذلك اتفاق الحروف الذى ساعد ذاكرات الجميع على التذكر الذى هو أبو الملهمات وأداتهن الضرورية ،

وأنا الذى للمرة الأولى أخضعت الحيوانات المتوحشة لنير بنى الإنسان . . . . . وليس أحد غيرى الذى اخترع للسياحة فوق صفيحة البحر تلك المركبات الجواري ذوات الأجنحة السكتانية التى تحمل المسافرين . كل هذا فعلته واخترعته أنا التمس لأجل أولئك الفانين ولم أجد لنفسى أية وسيلة تنجيني من العذاب الحالى .

### ( هـ ) أجاممنون « Agamemnon »

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٥٨ ، وموضوعها هو قتل « أجاممنون » بيد « كليتمنسترا » بحجة الانتقام منه لابتها : « إيفيجنيا » التى قدمها ضحية للآلهة بهيئة سافلة فى زعمها . وتتم حوادثها فى « أرغوس » أمام قصر « أتريوس » .

تتلخص هذه المأساة فى أن حارساً يصعد فوق سطح القصر لينتظر أقباس اللهب التى ستوقد على بعد ، مؤذنة بانتصار الهيلين على الترواديين ، وبعودتهم إلى قصورهم ثم لا يلبث أن يرى هذه الأقباس فينزل فى الحال لينبئ « كليتمنسترا » . وإذ ذلك تتغنى الجوقة المؤلفة من شيوخ « أرغوس » بمبدأ حرب تروادة ، وتذكر الناس بتلك النبوءة القديمة التى كانت قد أذرت بأن رئيس الحملة مهدد بانتقام غامض عقب عودته . وأخيراً تعيد هذه الجوقة إلى الأذهان ذكريات موت « إيفيجنيا » وبعد ذلك يحىء الرسول « تآتيبيوس » فيعلن اقتراب وصول « أجاممنون » ثم لا يلبث الملك أن يصل ترافقه أسيرته الجميلة « كاستندريه » بنت « برياموس » ملك تروادة وشقيقة « هكتور » أشجع أبطال العالم القديم كله بعد « أخيلوس » فتستقبله « كليتمنسترا » ببشاشة مصطنعة ومرح متعمل ، وحب منافق ، وأمانة كاذبة ، ثم تأمر بأن تفرش أمامه بسط حمرى نفيسة يسير عليها حتى يدخل القصر . وكأن اختيار اللون الأحمر كان مقصوداً لها ترمز به إلى الدم الذى سيراق عما قريب .

يحتاز « أجاممنون » هذه البسط ويتغلغل بعد تلك الغيبة الطويلة إلى قصره حيث ينتظره الموت من يد هذه الزوجة الآثمة ، وتبقى « كاستندريه » على المسرح أمام القصر .

بيد أن «كليتمنسترا» التي تريد قتلها هي الأخرى تعود لتحملها على الدخول فتظل جامدة صامتة ، فتبأس «كليتمنسترا» من دخولها وتدخل وحدها . وعند ذلك تبتدى «كاسندريه» تتحدث بنبوءتها معلنة أن «أجاممنون» سيخدع وتلقى عليه شبكة في حمامه ، ثم يقتل بدون شفقة ولا رحمة ، ثم تتنبأ بالموت الذى ينتظرها هي نفسها . وعلى أثر ذلك تدخل القصر ، وبعد دخولها تسمع صيحات «أجاممنون» ثم تظهر «كليتمنسترا» في نهاية المسرح واقفة بين جثتي «أجاممنون» و «كاسندريه» . وفي يدها آلة الجريمة ثم تصرح بما فعلت في أسلوب وقح متبجح تلوح عليه أمارات العجرفة ، فتعلن الجوقة تقززها وسخطها على هذه الملكة ثم يتضاعف هذا التقزز ويتحول إلى ثورة عند وصول «إيجيستوس» عشيق «كليتمنسترا» وشريكها في الجريمة وتكاد تحترق بين الجوقة وبينه معركة عنيفة لولا تدخل «كليتمنسترا» في الأمر ، فيفترق المقاتلون ، ولكن أولئك الشيوخ لا يغادرون المسرح حتى يهمسوا في آذان الحاضرين بهذه العبارة : «إن أورستيس ابن الملك المقتول سينتقم له» .

هذه هي نهاية المأساة . والآن إليك ترجمة شيء منها :

### كاسندريه تتنبأ بموتها

سينتظرني غداً - بدل الهيكل الذى مات فيه أبى - وضم من أوضاع المطابخ ، وعليه سأقتل ، وسيرى هذا الوضم ساخناً من دم الضحية ، ولكن الآلهة لن يدعوا موتى بدون انتقام ، إذ سيحجى من سينتقم لى وهو فى النسل المقدر له أن يقتل والدته وينتقم لوالده بعد نفى وتيه سيحجى ليتزوج تعاسة أسرته بالجريمة الأخيرة ، لأن الآلهة أقسموا القسم الأكبر أنه سيتماضى عن قتل أبيه قتلاً آخر . لماذا أنا أعول وأئن هكذا ؟ . لقد رأيت سقوط مدينة «إليوس» وما حل بها . وهام أولئك الذين أخذوها هلكوا بدورهم بإدانة الآلهة . سأواجه الموت فى شجاعة مذعنة لحظى . يا أبواب «هاديس» أنا أحبيك ، ولكنى أريد أن أهلك بضربة واحدة ، وأن تتفجر أمواج دمي ، وأن أغمص عيني فى الحبال .

### تباهى كليتمنسترا بجريرتها

كليتمنسترا - ها هو ذا ما حدث ، وأتم ياشيوخ « أرغوس » اغتبطوا إذا كان يعجبكم أن تغتبطوا ، أما أنا فإني أجاهر بالانتصار .... إن هذا الرجل قد ملاً كأس أسرتنا بألف ألم ، فكان عليه أن يشرب هذه الكأس حتى الثمالة على أثر عودته .

رئيس الجوقة - إننى لمعجب بلهجتك ، أية وقاحة ! أنت زوجته ؟ أنتباهين هكذا ؟

كليتمنسترا - أتم تتحدثون إلى كائى امرأة بدون عزيمة ، لقد قلت لكم : إن قلبى لا يضطرب ، وأتم تعرفون ذلك تماما . والآن أنتموا على أواقدهوا فى إذا كنتم تفضلون ذلك فما الذى يهمنى ؟ إن هذه الجثة هى جثة « أجاممنون » زوجى الذى قتل بهذه اليد ، وإننى بقتله قت بفعل عادل ، وهذا هو كل شئ .

### ( و ) حاملات القرايين « Les Choéphores »

تشتمل هذه المأساة - وإن كانت أقصر من سابقتها - على كثير من المواقف المتباينة ، وفيها يرى القارئ التآمر والاتفاق على الانتقام يستوعبان كثيراً من مناظرها .

تقع حوادثها أمام قصر « أتريوس » حيث يوجد قبر « أجاممنون » وهى تتخلص فى أن « أورستيس » بعد أن يشب فى مقاطعة « فوكيدا » بعيداً عن والدته ويشعر بقدرته على الأخذ بثأر أبيه يعود إلى « أرغوس » فيمر بقبر هذا الوالد ويضع فوقه خصلة من شعره وفى تلك الساعة تخرج من القصر الجوقة المؤلفة من « إيلسكترا » وبضع فتيات كانت « كليتمنسترا » قد أرسلتهن يحملن القرايين إلى قبر « أجاممنون » لتهدى بذلك روحه على أثر حلم قد أزعجها ، ولكن « إيلسكترا » لا تتبع أوامر والدتها ، فلا تسكب القرايين بنية تهدئة روح والدها وإراحة أمها من الأحلام المزعجة ، وإنما تسكبها بنية تمنى عودة أخيها وإتمام الانتقام من قاتلى أبيها ، ولا تكاد تصل إلى القبر حتى تلمح خصلة الشعر التى



تشبه شعرها بهيئة تلفت النظر ، ثم تلمح كذلك آثار خطوات ، فتحس في نفسها بشيء من الثقة والاطمئنان والأمل في عودة أخيها ، ولا يمضي على هذا الشك وقت طويل حتى يظهر شقيقها « أورستيس » ويعرفها بنفسه ، ثم يدعوان معا شبح أيهما ويتوسلان إليه أن يسد خطاها في الانتقام له . وقد صاغ المؤلف التوسل في فقرات تعتبر أبداع ما في هذه اللأسة من عبارات . وعلى أثر ذلك تنبئ « إيلسكترا » شقيقها بالحلم الذى أزعج والدتهما ، وهو أنها رأت أنها ولدت تدينا ، وعندما وضعته على ثديها لترضعه ، امتص دماها اللبن . ومعنى هذا أن أورستيس هو الذى سيعقق هذا الحلم ، ولا يتيسر له ذلك إلا إذا خدع الخادعين « وهكذا تنبأ الكسيتاس أبولون القدير الموحى الذى لا يكذب أبداً » .

يميل ميزان النهار وتعود « إيلسكترا » إلى القصر ، ثم لا يلبث « أورستيس » وصديقه « بيلاديس » أن يتقدما إلى القصر في صورتى ضيفين يطلبان إيواءها فى شئ من الضجيج فتسمع ، « كليتمنسترا » هذا الحوار فتتجه نحو هذين الأجنبيين ، لتزى ما بالها ، فينبثانها بأنهما أتيا ليحملا إلى القصر نبأ موت « أورستيس » فتقبل هذا النبأ بعدم اكتراث ثم تدخل القصر يرافقتها هذان الأجنبيان ثم تمنع فى القسوة فتبعث هذه البشرى إلى عشيقها « إيجيستوس » مع مريض أورستيس الوفية التى تحبه كثيراً ، وقبل أن تنصرف هذه الموضع يستوقفها الفتيات اللواتى كن يحملن القرا بين ويطلبن إليها أن تدعو « إيجيستوس » منفردا ولا يكاد يصل حتى تسمع صيحاته خلف الستار . ( انظر الصورة رقم ١٧ فى الصفحة التالية ) وهنا تحضر « كليمنسترا » فتلتقى بأورستيس الذى يبحث عنها والسيوف فى يده فيجذبها خلف المسرح ويقتلها ثم يفتح الباب فيرى النظارة أورستيس واقفا بين الجثتين يعلن انتصاره على نحو ما فعلت « كليمنسترا » يوم قتل « أجاممنون » وأسيرته « كاسندريه » بيد أن أورستيس لا يكاد يستمتع بلذة هذا الانتقام ويجلس إلى شقيقته التى فرقت الأيام بينها وبينه كل هذا الزمن الطويل حتى يشعر بالاضطراب ، لأن « الإيريني »<sup>(١)</sup> أو الإلهات المزيجات كن قد بدأن يظهرن له دون أن تراهن الجوقة أو أحد من النظارة ، فلا يلبث أن يختلط عقله ويفر .

(١) الإيريني هن الإلهات المزيجات الثلاث اللواتى يتمعن الجاني بالإرعاب والإفزع ، وتدعى أولاهن « تيسيفونيه » و« ثايتهن » و« ألكتو » وثالثتهن « ميبيريه » .



[الصورة رقم ١٧ من صنع الفنان الفرنسي نوتور أخذنا عن رسم على وعاء هيليني يوجد في متحف برلين ، وهي تمثل أورستيس أثناء قتله لبيستوس ، وترى الأميرة الإسكرا شقيقة أورستيس واقفة خلفه ، وييدها باطة كما ترى والتهما كايتمنسترا واقفة خلف عشيقها لبيستوس ، ولولة ، ومن هذا نتيين أن الفنان الذي رسم هذا المنظر لم يتقيد في رسمه بالوقائع التي روتها الأساطير في تفاصيل هذه الحادثة.]

بهذه النهاية الأسيفة تنتهي تلك المأساة التي كانت كل الدلائل الأخيرة تؤذن بأن آخر منظر سنشاهده على مسرحها هو منظر مصرع هذه الملكة المدنسة وعاشقها الأثيم ، أو بالأحرى منظر مصرع الخيانة والأثيم بسيف الوفاء والطهر ، ولكن آلهة الهيلين قد عودونا التناقض في أفعالهم ، وأفهمونا أن انتقامهم قد ينزل حتى بمن ينفذ أوامرهم الخفية أو الظاهرة وسنرى في المآسي الآتية كثيراً من نظائر هذه الحادثة بيد أن الجوقة لا تلبث أن تنطق بالكلمة الأخيرة التي تعلن فيها موضوع المأساة الثالثة التي يهدأ فيها سخط القدر على قاتل والدته .

والآن إليك ترجمة نموذج من مواقفها :

دعاء إيلسكرا وأورستيس على قبر أبيهما :

أورستيس — أيها الوالد الذي مات بطريقة غير جديرة بملك . أنا أدعوك فامنحنى  
السيادة على منزلك .

إيلكترا — وأنا أيضاً يا والدى مثله محتاجة إليك لأنجو من هذه التعاسة العظيمة ولأثقل بها كاهل « إيجستوس » . . .

أورستيس — أيتها الأرض افتحي ليشرف والدى على المعركة .

إيلكترا — وأنت يا « بر سيفونيا » امنحينا أيضاً الانتصار الساطع .

أورستيس — تذكر الحمام الذى قتلت فيه أيها الوالد .

إيلكترا — تذكر الشبكة ، تلك الحيلة الجديدة التى كنت أنت أول ضحاياها .

أورستيس — وحينما أخذت بأغلال ليست من نحاس أيها الوالد .

إيلكترا — فى فنج مخجل ، فى شبكة .

أورستيس — والآن ، هل ستستيقظ على ذكريات هذه الإهانات أيها الوالد ؟

إيلكترا — والآن ، هل سترفع رأسك العزيز ؟

أورستيس — ابعث العدالة لتقاتل فى صف ولدك ، أو بالأحرى : امنحهما أنت

الأخذ بئارك إذا كنت توافق على أنك - وقد غلبت فى الماضى - يجب

أن تغلب بدورك .

إيلكترا — استمع أيضاً إلى هذه الصيحة الأخيرة أيها الوالد ، وانظر إلى هذين

الطفلين المسكينين الجالسين على القبر ، وهما : ابنك وابنتك ، وخذ

بنصيب من الشفقة عليهما . . .

### بين أورستيس ووالدته :

أورستيس — أأنت ؟ حسن جداً ، إننى أبحث عنك . أما هو فقد انتهى ! .

كليتمنسترا — واحر قلباه لقد مت يا إيجستوس العزيز العظيم .

أورستيس — أتحبين هذا الرجل ؟ حسن ، ستنامين فى نفس القبر الذى سينام فيه .

إنك لن تهجريه حتى ميتا .

كليتمنسترا — كف يا بني . احترم أيها الطفل هذا الثدي الذى طالما امتصت منه شفتاك عند النوم اللبن المغذى .

أورستيس — پيلاديس . ما العمل . هل ينبغى أن أتردد فى قتل والدتى ؟ .

پيلاديس — إذا ، فماذا تصير تنبؤات « لكسياس » الصريحة وأوحاؤه التى أنزلها عليك فى « پيثو » والتى هى الأوامر الثابتة المقسم عليها من الآلهة . اتخذ كل بنى الإنسان أعداء ، فإن ذلك خير من معاداة الآلهة .

أورستيس — هذا حسن ، أنت محق ، ونصائحك عادلة ( ثم إلى كليتمنسترا ) اتبعينى ، أريد أن أذبحك إلى جانبه ، فحينما كان حياً فضلته على والدى . وإذا ، فنأى فى القبر معه مادام هذا هو الزوج الذى تحبينه ، وما دمت تبغضين من كان يجب أن تحبيه .

كليتمنسترا — أريد إذا ، يا بني أن تقتل والدتك ؟ .

أورستيس — لست أنا الذى سأقتلك ، وإنما هى جريمتك .

كليتمنسترا — احترس وارهب هذه الكلاب الهائجة ( الإيرينى ) اللواتى تنتقم للأُم .

أورستيس — وأولئك الذين ينتقمون الأب ، كيف أفر منهم إذا لم أعاقبك ؟ . . .

كليتمنسترا — واحر قلباه ! هذا هو التنين الذى ولدته وغذيته .

أورستيس — نعم إنه كان نبوءة ، ذلك الإزعاج الذى أهلك إياه حلمك .

### ( ز ) الحسنات « Les Euménides »

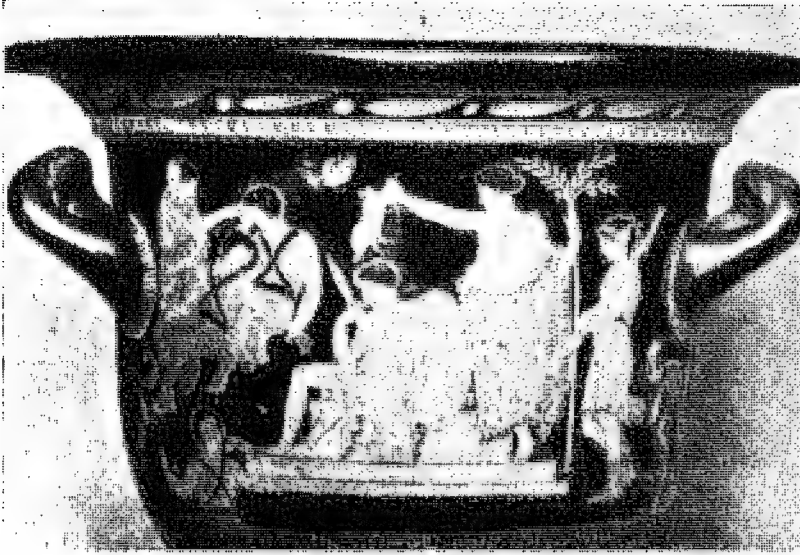
يتخذ المؤلف عنوان هذه المأساة من اسم الإلهات المزعجات اللواتى تمثل الجوقة دورهن ، واللواتى يظل سنخطن وإرعاهن يهدآن شيئاً فشيئاً حتى يزولا ، فيتحولن إلى إلهات محسنات .

يقع المنظر الأول منها في ذلفيه أمام معبد « أبولون » ومجملها أن « بيثيا » « Pythia » نبية أبولون في ذلفيه تدخل المعبد ثم لا تلبث أن تخرج منزججة ، إذ ترى شاباً راقدًا يتوسل ، وإلى جانبه الإلهات المزججات جالسات على الكراسى مستغرقات في النوم ثم يفتح باب المعبد ويظهر منه « أبولون » . وهنا يعلن أن هذا الشاب المريض هو « أورستيس » وأن « أبولون » هو الذى أنام الإلهات المزججات ، وأنه يعمده بمساعدته ، ولكنه يجب عليه أن يتجه إلى أثينا التى سيجد فيها قضاة يبرئونه ، وبالتالي سيفوز فيها بنهاية آلامه ، بيد أن شبح « كليتمسترا » يوقظ الإلهات المزججات من نومهن ويثيرهن بـ « أورستيس » فيهنجن ضده ، ولكنهن لا يجدنه أمامهن ، ثم يطردهن « أبولون » بغضب وبقتز ، ثم يذكرهن بوعوده القديمة التى صرح فيها بأنه سينقذ « أورستيس » .

وهنا ينتقل المنظر من ذلفيه إلى أثينا فجأة وبدون فرصة .

وعلى أثر وصول أورستيس إلى أثينا يتجه مباشرة إلى معبد « بالاس أثينية » فيقبل تمثالها . وعند ذلك تتعقبه الإلهات المزججات باحثة عنه ، لاعنة إياه ، ولكن أثينية تجيب توسلاته فتظهر وتسأل الخصمين . وبعد أن تسمع حجتهما لا تود أن تنطق بالكلمة الحاسمة فى هذه القضية لأنها مشكلة معضلة فتقترح تأليف محكمة من اثني عشر عينا من أعيان أثينا الممتازين ، ليقضوا قضاءهم فى هذه المسألة ، فتحثج الإلهات المزججات على هذا الحل ، ولكنهن لا يلبثن أن يذعن رأيهن فيقطن أمام هذه المحكمة يعلن التهمة الموجهة إلى « أورستيس » ثم يظهر « أبولون » نفسه أمام المحكمة ويتولى الدفاع عنه قائلاً . إن وحيه المتلقى عن « زوس » هو الذى دفع « أورستيس » إلى فعل ما فعل . وبعد الانتهاء من الدفاع تؤخذ الأصوات فيستوى الجانبان فيفوز المتهم حسب قانون أثينا الذى كان ينص على أنه إذا استوت جهتا التصويت روعيت مصلحة المتهم ، فيحكم ببراءته ، ثم يرحل إلى أرغوس معتبطاً سعيداً بعد أن يعلن أنه لن ينسى هو ولا أخلافه من بعده هذه اليد الطولى .

( انظر الصورة رقم ١٨ فى الصفحة التالية )



[الصورة رقم ١٨ هي صورة شمسية لوعاء هيليني ، وهي تمثل أورستيس جالسا بعد أن لجأ إلى معبد أثينييه مستغيثا راجيا لمقاذه من بين برائن المزججات الثلاث ، ويرى خلفه أبولون واقفا يدير طقوس الإغاثة والإبراء من المس الذي أصابه بسبب قتله والدته ]

ومنذ تلك الساعة تأمر « أثينييه » ببقاء هذه المحكمة وباجتماعها فوق تل أريس للحكم في كل قضية قتل حكما غير قابل للاستئناف تحت اسم محكمة « الأريوباج » .

يبد أن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد ، إذ لا تسكاد براءة أورستيس تعلن حتى تهيج الإلهات المزججات ويتمردن على القضاة ويهددن المدينة كلها ، ولكن أثينييه تتدخل في الأمر بحكمتها وتهدئن لقاء توطيد عبادة لهن في أثينا فيقبلن ويعدن هذه المدينة بكل رخاء وسعادة مكافأة لسكانها على كرم أخلاقهم ونبل فعالهم . ومنذ ذلك الحين يتحولن من « الإيريئي » الإلهات المزججات إلى « الأومينيديه » الإلهات الحسنات . وعلى أثر هذا يتألف موكب فخم من سكان أثينا ليرافقن إلى الغار الذي أصبح مخصصا لهن منذ الآن في سفح تل « أريس » وبهذه النهاية السعيدة ينتهي ذلك الثلث الدموي المرعب من مآسي « إسخيلوس » .

تؤلف هذه المآسى الثلاث مجموعة الأورستيسية Orestia التى مثلت كلها فى سنة ٤٥٨ مع فاجعة « پريتوس » وكانت سن « إسكيلوس » إذ ذاك سبعا وستين سنة ، وكان ظفره فيها آخر عهده بالانتصارات المسرحية . وتعتبر المجموعة الوحيدة التى بقيت بتمامها ، وأنت قد رأيت أن المؤلف تتبع فيها بمهارة تلك التعاسات المتوالية التى صبثها السماء على أسرة « أجامنون » . ولا جرم أن هذه المآسى ليس فيها كثير من التعقيد ، ولكن سطوع أخلاق شخصياتها وشذوذها وجمال بعض أغانيها الحاسية ، وتلك العظمة التى تربط مجموعتها ، كل ذلك يرينا فيها مسرحية قوية شديدة التأثير . ولقد حدثنا الكاتب الهيلينى « پولكس » عنها فصور لنا انفعال جماهير النظارة يوم مثلت هذه المأساة بالنأ أقصاه ، إذ أنبأنا أنه عند ما ظهرت المزعجات على المسرح بوجوههن الممتعة ، وبأيديهن مشاعل موقدة ، وعلى رؤوسهن ثعابين ملتفة ، وطفقن يصحن بأصوات وحشية مرعبة ، تملك الرعب النفوس ، واستولى الجزع على القلوب ، وتجمدت الدماء فى العروق .

ومهما بلغت هذه المجموعة من البساطة ، فإن الذى لا ريب فيه هو أنها أكثر تعقداً من المجموعات الأولى التى ألفها شاعرنا فى شبابه ، ولهذا كانت كل مأساة منها فى حاجة إلى ثلاثة ممثلين ، ويرجع النقاد أن الأدوار قد وزعت عليهم على النحو التالى :

فى الأولى يقوم الممثل الأول بدور « كليتمسترا » والثانى بدورى الرسول و « كاستندريه » والثالث بأدوار الساهر الذى يتقرب الإشارة و « أجامنون » و « إيجستوس » .

وفى الثانية يقوم الممثل الأول بدور « أورستيس » والثانى بدور « إيلكترا » و « كليتمسترا » والثالث بأدوار « بلاذيس » والخادم والمرضع و « إيجستوس » .

وفى الثالثة يقوم الأول بدور « أورستيس » والثانى بدور « أبولون » والثالث بأدوار « پيثيا » نبية الوحى وشبح « كليتمسترا » و « بالاس أثينيه » .

تلك هى أهم الملاحظات العامة التى ذكرها النقاد على هذه المجموعة ، أما المأساة الأخيرة ( م ٧ - الأدب الهيلينى - ثالث )

منها ، فهي تتنازع عن الأولى والثانية بثلاث غايات ، ننتان منها سياسيتان ، والثالثة اجتماعية ، وهي تخلصُ فيما يأتي :

١ — إن الديمكراتية في عهد «إسخيولوس» كانت قد بدأت تهاجم محكمة «أريوباج» الأثينية الأرستكراتية المؤلفة من عليّة القوم في المدينة فأراد «إسخيولوس» أن يتولى الدفاع عنها ضد العامة والجهاهير ، فأسند تأليفها الأول إلى «أثينيّه» إلهة الحكمة فأعلن بهذا سموها وعدالتها واستلهاها أحكامها من الآلهة ، وبالتالي أداّن كل من تحدّثه نفسه بالنيل منها .

٢ — إن سياسة «بيركليس» في ذلك الحين كانت ترمي إلى التقرب من مدينة أرغوس وأمثالها من المدن المعادية لإسپرتا ، فأراد «إسخيولوس» — بالتصريح الذي وصفه على لسان «أورستيس» والذي يعلن عرفان جميل أرغوس نحو أثينا بقوله : «لن أنسى أنا ولا أخلاقي هذه اليد الطولى» — أن يسجل في مهارة فائقة أن لأثينا على أرغوس منذ زمن بعيد يدا طولى ، وهي إنقاذ ملكهم «أورستيس» وأن هذا الملك قد تعهد أمام الآلهة عن نفسه وعن أخلافه بحفظ جميل الأثينيين ، فإذا لم ترتبط الآن أرغوس مع أثينا أو مالت نحو «إسپرتا» فقد أنكرت الجليل وأهانت تعهدات مليكها القديم .

٣ — إن الفلسفة كانت في ذلك العهد قد بدأت تغير الاتجاه العام نحو الآلهة ، وتنقد قسوتهم وعدم سيرهم طبق قوانين المنطق ، فأراد «إسخيولوس» — بتصويره تحول الإلهات للزيجات إلى إلهات محسنات — أن يسجل انعطاف عصره نحو الرحمة والإحسان اللذين يجب أن يكونا من مميزات الآلهة كما سلك هذه الخطة في مأساة «پروميثيوس» .



## (ج) تحليل أدبي لمآسيه

### ١ - أفكاره الدينية والفلسفية

تنأسس جميع المبادئ التي رمى إليها « إسخيلوس » في مآسيه على بضع فكر دينية وفلسفية تأثر بها منذ طفولته ثم أيقن - بعد اعتقاله - بصحتها ، فجعل براعيها في كل حياته العملية - ويصورها بصور بارزة في منتجاته حتى لا يكاد المرء يرى عملاً من أعمال أبطاله أو حدثاً من أحداث مآسيه يبدو على المسرح إلا ويحدق به منظر الإذعان للتصرفات الإلاهية أو الانقياد للأهواء البشرية ، وهذا يحملنا على تتبع هذه الأعمال وتلك الأحداث حتى نكشف أسسها التي بنيت عليها . وأمثلة الوسائل إلى هذا هو تساؤلنا قبل كل شيء ما هي آراؤه الدينية ؟ وعلى أي وجه يفهم الإنسان ؟

فأما الشطر الأول فلم يلح عليه الباحثون لأنه لم يأت فيه بمجديد ، وإنما سار فيه على نسق أسلافه ومعاصريه ، فأمن بسلطان الآلهة وقوتهم وتدخلهم الفعلي في جميع حركات الإنسان وسكنتاته ، ووجوب خضوع هذا الأخير لإراداتهم وعدم التجرؤ على مجابهتهم . وبالإجمال كان مؤمناً جامداً لا يتعمق فيما يطبع حياته من المبادئ الدينية إلا إذا صح أن يكون في التطبيق الخالص الدقيق شيء من التعمق .

أما الشطر الثاني وهو أفكاره الفلسفية أو الإنسانية فهو عظيم الأهمية ، بل هو ضروري لمن أراد أن يقف على كوامن منتجاته عن طريق الدراسة والتحليل على أن في فصلنا هذا الشطر عن سالفه شيئاً غير يسير من التجوز لأنه شديد التأثير به ، أو قل : إنه نتيجة من نتائج الحتمية .

ومهما يكن من الأمر فإن أهم أفكار هذا القسم الأخير وأكثرها عمومية وتكرراً في مؤلفاته هي فكرة القدر المبرم الذي لا محو فيه ولا تحليل منه ، وهي فكرة قديمة جداً ، فنذ عهد « هوميروس » إلى عصر « إسخيلوس » نشاهد جميع الشعراء يسجلون مبدأ القدر ،

ويلحون على حتميته ، ويؤكدون أن التخلص منه أمر مستحيل . ولهذا نهج شاعرنا بإزاء هذه الفكرة منهج أسلافه الأولين ، فطبع كل أشخاص مسرحياته بطابع الإيمان به ، والإذعان له إن طوعاً وإن كرهاً ، ولكن ليس معنى هذا أنه يقول بالجبرية المطلقة ، فيأبى حرية الفرد أو إرادته أو قدرته على التصرفات العادية المحدودة ، كلا ، فهو يقر بهذه الميزات للإنسان ، بل إنه أحياناً يصور الإنسان متمرداً طاغياً يجابه الآلهة ويناضلهم وإن كانوا أقوى منه وأعظم سلطاناً ، وإن قامى في سبيل تمرده ألوان العذاب وأصناف الألم والشقاء ، ولكن ينبغي أن نفهم أن هذا التمرد لم يكن ضد القدر نفسه ، وإنما كان يحدث أحياناً ضد الآلهة لأنه لا ينسى أحد أن القدر عند الهيلين كان فوق البشر والآلهة معاً . ومن أمثلة ذلك الطغيان على الآلهة والخضوع للقدر تصرفات « برومئوس » التي كانت كلها نضالاً بين التيتانوس و« زوس » والتي قامى فيها أهوالاً صعباً ثم انتهت بنصره وخضوع كبير الآلهة للقدر الذى شاء أن يطلق « هيركليس » وثاق « برومئوس » . وقد اكتفى شاعرنا بأن يجعل ذلك الإنقاذ مظهرًا لرضى زوس وموافقته ، لأنه كان يعز عليه أن يجرى هذا التصرف قسر إرادة كبير الآلهة .

بيد أن دور القدر فى مأسى ، إسكيلوس ، هو دائماً خفى غامض لا يظهر بجلاء ، وإنما هو يقتاد كل شيء من وراء ستار ويقهر جميع الإرادات فى قسوة على تنفيذ ما يرمى إليه . وأما رغبات الآلهة الشخصية فهى تبدو على المسرح غير واضحة وهى فوق ذلك تمتاز بالمباغثة وجوداً واقطاعاً ، على حين تظهر الأهواء الإنسانية سافرة ولا تحاول أن تختفى . ومن أظهر ما يحس به المرء فى مأسى إسكيلوس هو أن التأثير الإلهى - رغم عظم مكانته فى التصرفات البشرية - لا يستطيع الإنسان أن يتبينه بوضوح . ولعل هذا الإبهام كان مقصوداً من الآلهة لكي لا يستطيع الفرد الفرار من الأقدار . فمثلاً حين يأمر وحى « أبولون » « أورستيس » بقتل والدته لا يصدر هذا الأمر فى أسلوب صريح ، ولا يصوغه بعبارات واضحة . وعند ما ترى « يو » فيما يرى النائم أنه يجب عليها أن تغادر منزل والدها لا تتبين ما إذا كانت هذه الرؤيا من الآلهة حقاً أو هى أضغاث أحلام . وأكثر من ذلك انبهاماً وظلاماً هو الأمر

الذى يقذف به الآلهة إلى النفوس مباشرة دون أن تسمعه الأذان كما يحدث لـ « إيلكترا » أو شقيقها عند إثارتهما على الانتقام من والديهما بهيئة تحمل النظارة على إدراك أن مآتي هذا الهياج هو مشروع إلهي سبقت الأقدار المبرمة بوجوب تنفيذه . ولا ريب أن نظام الكون يقتضى أن يجهل بنو الإنسان نتائج أفعالهم ، وإلا لوقف في مبدأ كل تصرف حذراً محتاطاً لا يجرؤ على تنفيذ شيء ، فتتحول الحركة الكونية إلى جمود سحيق . وهذه الظاهرة تتمثل بجلاء في كل مآسى إسخيلوس : إذ نشاهد إنساناً خاضعاً لتصميمات حتمية قاسية يقوم بتصرفات لا يدري إلى أية غاية تنتهى ، ويساهم في أحداث لا يعرف ما هى إلا بعد انفجارها أمام عينيه ، ولكن شاعرنا رغم هذا الغموض يحاول أن يثبت أن ما يقدر على الأناسى لا يجرى به قلم الأقدار عبثاً ولا هوجاً ، وإنما هو يسطر تبعاً لقواعد وقوانين ، من أهمها أن العظمة البشرية تثير حنق الآلهة كأنها تهيج في نفوسهم رذيلة الحسد والغيرة فيستشيطنون غضباً ضد كل من يحاول رفع رأسه أمام جبروتهم ، ويظنون متغطرين عليه ، غاضبين من احتفاظه بشخصيته ، يضطهدونه ويضيقون عليه الخناق حتى يذل ويخضع ويتلاشى تحت أقدامهم الساحقة . وليست هذه الفكرة أيضاً جديدة ، فكثيراً ما نلتقى بها في الأفاصيل القديمة ومنتجات الشعراء الأولين حيث نشاهد نصف إله أو بطلاً من الأبطال الممتازين يحقق عملاً ليس فى مكنة الأفراد العاديين تحقيق مثله ، فتملاً للكبرياء نفسه وتحمله على محاولة الحقوق بما لا يلحق ، أو تدفعه إلى احتقار القوة الإلهية ، فلا تتوانى هذه القوة فى أن تضربه بيد من حديد ضربة صاعقة تزيل عقله ، أو تقضى على مجده وسلطانه ، أو تطوح به إلى أعماق هوى التعاسة والبأساء . ومن هؤلاء الأشقياء : « سيسيفوس » و « جلاوكوس الهوتى » و « كابتليوس » و « أجاممنون » و « پروميثيوس » و « پنتيوس » و « إكسرسيس » ولكن الذى يحقق جمال هذه المآسى ويضمن قوة أثرها الاجتماعى هو أن هذه الفكر القديمة تبرز فيها بهيئة تفيض على جوانبها الحياة والواقعية ، وتبدو من خلالها الأهواء البشرية بأجلى مظاهرها . ويمكن أن يقال : إنه لم يصور أحد من الشعراء الكبرياء التى تضل صاحبها إلى حد الاستهانة بالآلهة كما صورها إسخيلوس .

ومن أهم المبادئ التي آمن بها شاعرنا وألح على تسجيلها في مآسيه مبدأ وراثته الجرائم ،  
فهناك أسر أثقلت الأقدار - بقصد الانتقام - كواهل مؤسسيها بذوق سفك الدماء ، فطلق  
الأبناء فيها والأحفاد يرثون هذا الذوق عن الآباء والأجداد كأُسرة « لا يوس <sup>(١)</sup> » في  
« مهاجورثيا السبعة » وأسرة « أتريوس <sup>(٢)</sup> » في « الأورستيسية » .

هناك فكرة أساسية أخرى ترتبط بجميع هذه الفكر المتقدمة ارتباطاً وثيقاً ، وهي أن  
كل هذه المبادئ الإلهية والإنسانية التي رسمها في مآسيه سائرة بخطى واسعة نحو التطور  
والارتقاء ، وأن تطورها يقتضى ضرورة تقدم العصور وسير الحياة إلى الأمام ، إذ لا يتصفح  
القارئ أو يشاهد الناظر على المسرح إحدى مآسيه الأربع : « برومثيروس » و « أجا ميمون »  
و « حاملات القرايين » و « المحسنات » حتى يشعر شعوراً قوياً بأن العصر الذي يعيش  
فيه قد ظفر من المدنية بحظ موفور لا تقاس به حظوظ العصور البربرية أو نصف البربرية  
السالفة ، وأن فكر النظام والعدالة والتقدم تتخلص من ظلماتها وغموضها شيئاً فشيئاً ، وتبدو  
أشد وضوحاً وأكثر جلاء في عصر بعد عصر ، فنحن نشاهد في « برومثيروس » مثلاً  
مناضلة عنيفة بين زوس الجبار المتعطر ، والتيتانوس المحسن المضحي الذي يحتمل الألم  
والعذاب في سبيل نشر الرقي وتعميم المعرفة ، ولكن الشاعر لا يفوته أن يشعرنا في وسط هذا  
النضال القاسي بأن الأمر سينتهي بالهدوء والسلام ، وانتصار الإحسان والتضحية على القسوة  
والتعطر والأنانية . ولا ريب أن هذا هو موضوع المأساتين اللتين فقدتا ، وهما :  
« برومثيروس طليقاً » و « برومثيروس حامل النار » وكذلك في « الأورستيسية » وهي مجموعة  
المآسي الثلاث الأخرى نشاهد أولاً الإثم والخيانة والقتل تظهر في أقسى صورها وأفظع

(١) لا يوس هو والد أوديبوس ، وقد أهان أبولون فخنق عليه واستمطر اللعنة على رأسه ورؤوس  
أبنائه وأحفاده فقتله ولده خطأ وتزوج بوالدته وأعقب منها ثم تبين بعد ذلك جرائمه ففقد عينيه وتخلّى عن  
المملكة لولديه فتنازعا على السلطان نزاعاً انتهى بقتلهما كل بيد شقيقه .

(٢) أتريوس هو والد أجا ميمون ، وقد ذبح ابني شقيقه « تستوس » وقدم لحومهما إلى أبيهما ، فلما  
عرف هذا الأخير القصة استنزل اللعنة على شقيقه ، فكان ما كان في أسرته من الجرائم العنيفة التي  
شاهدناها في المآسي الخاصة بهذه الأسرة .

مظاهرها ثم نرى نوعاً من النضال بين الآلهة يحتدم لهيبه ، وترهب نتأجه ، ولكنه ينتهي باللبجاء إلى مبدأ التحكيم الذى يحقق العدالة ، ويضمن انتصار الحق . وعلى أثر ذلك يخضع المتناضلون جميعاً للقانون فيسود السلام والوثام وترفرف أجنحة العبطة والهناء على الجميع ، وفى هذا مافيه من تسجيل فضل الحاضر على الماضى ، والإشارة إلى الأمل فى عظم المستقبل . وإذا رأينا أن بعض مآسيه قد خلت من هذا التطور الاجتماعى كـ « مهاجوثيا السبعة » مثلاً فإن السرف فى ذلك هو أن الأقصوصة الأصلية التى اقتبس منها موضوع مأساته لم تكن بهذه الفسكرة فلم يستطع مناقضتها ، بل أذعن لها ، فاتهت هذه المأساة بانطفاء أسرة لا يؤس على أسوأ حال كما رأينا .

## ٢ - كيف يفهم المأساة وينشئها

إذا لم يكن إسخيلوس فيلسوفاً بالمعنى الفنى لهذه الكلمة ، ولم يكن له أفكار فلسفية مبتدعة ، فإن الذى لا شك فيه هو أنه مبتكر ممتاز فى عالم المسرح ، فهو لم يكف بأن يسير فيه على نهج أسلافه الأولين ، وإنما أفرغ جهده فى محاولة التقدم بالمأساة نحو الكمال بتوسيع دائرة سلطانها وجعلها تتناول كثيراً من أفرع الحياتين : الخلقية والاجتماعية ، وهو لهذا السبب لا يكثر بأن تشتمل مأساته على عدة أحداث متباعدة ، وإنما حسبته حدثاً واحداً تتحقق فيه العظمة والعنف ومواجهة الإنسان الآلهة فى شذوذ وتمرد ، على أن ينتهى بانتصار المبادئ السامية التى يرمى إليها . وما هو خليف بالملاحظة عنده هو أن العمل الانسانى العادى الذى يتكرر كل يوم من الجماهير والسوقى ، ليس له فى مآسيه أية منزلة . وكذلك هو لا يحب الوقوف على الطرف المناقض من الصفائر ، فيملأ مآسيه بمجواث أجنبية عن الإنسان ، وإنما فنه ينحصر فى تصوير الألم والسرور والهوى وغيرها من أحاسيس البشرية ، ولكن فى عظمة وعنف لا يتيسران إلا لعلية الإنسانية المشار إليها بالبنان . وإذا ، فمآسيه تتلخص فى أنها مؤلفة من مناظر هوى وعنف ورحمة وأنانية وتضحية ، ترفرف فوقها أجنحة أفكار دينية وفلسفية عالية أى مناظر تهصر القلوب ، ولكنها تسمو بالنفوس .

أما إنشاؤه المأسى فيبدو أنه كان يحدث على النحو التالى : بدأ ينظر فى الأفاصيص نظرية فاحصة متمعة ليختار أشدها هو لا وأكثرها إزعاجا وإرعابا فى عظمة وأبهة ، فإذا ظفر ببغيته ، وقر قراره على اختيار إحداها لتكون موضوعا لمأساته بدأ عمله بشكوين بضع صور مؤثرة يفتزعها من الجوانب القوية فى الأقصوصة ، فإذا تم له هذا صاغها فى المأساة من أغان على ضوء هذه الصور ، ثم أخذ بعد ذلك فى تأليف مناظر المأساة وإنشاء هيكلها ، وذلك لأن النقاد الحداثين يستبعدون كل الاستبعاد أن تكون الأغاني عند إسخيلوس شيئا ثانويا ألف بعد تكوين المسرحية لأن عظمها فى مآسيه ، وشغلها ذلك الموضع الجوهرى منها يحولان دون فرض تأخرها على التأليف ، ويرجحان سابقيتها عليه ، وفوق ذلك فإن القارىء يحس احساسا قويا بأن هذه المقطوعات الغنائية سلكت سبيلها إلى قلب الشاعر تبعاً لتأثره بالصور وقبل أن يتخذ التأليف سبيله إلى عقله ، ولو كان العكس هو الذى حدث لألقينا هذه الأغنيات متصنعة على حين تقوم جميع الدلائل على أنها شعور قلبى بحت .

كان إسخيلوس يتخذ الأفاصيص الحماسية فى أغلب الأحيان منبعا لمآسيه ويمرص كل الحرص على ألا يشوه شيئا منها ، أما المواقف الثانوية التى ليس لها كبير أهمية ، فقد كان يتدعها ابتداء ، ولكنه كان يتجرى فى هذا الابتداع ما هو أنفع من غيره فى إيضاح الفكر الأساسية وإبرازها فى صور ناطقة . ومن أمثلة ذلك أن الفكرة الجوهرية فى مأساة « برومئوس » هى قسوة زوس التى تبدو من أولها إلى آخرها واضحة قوية ، وأن من المواقف الثانوية التى ابتكرها لتأييد هذه القسوة موقف « يو » التى لا تربطها بحدوث المأساة أية رابطة غير الشكوى من قسوة هذا الإله الجبار وصلابته . ومنها أيضا : أن المرمى الأساسى فى « أجاممنون » هو أن كبرياء هذا الملك الطبيعية التى أذكأها الانتصار ، وإغراقه يوم عودته فى الأبهة والفخفة قد اتهميا بقلب عرشه وإزهاق حياته ، وأن كل ما عدا ذلك فيها كحادثة رقيب الرمز ، ونبوءة كاسندريه وما شابههما قد ابتدعه المؤلف ليقوى به الغاية العظمى من مأساته . ولا جرم أن كل مأسى إسخيلوس على هذا النحو عينه .

### ٣ - أشخاص مآسيه

لا تسمح لنا مآسى إسخيلوس - نظرا لبساطتها - بأن نتبين أخلاق أشخاصها فى دقة وتوسع ، وإنما هى توضح النواحي البارزة منهم فحسب ، ولكن هذا القليل الذى تصوره تبرزه بيئة واضحة تافقت الأنظار ، فالعمل عند أكثرهم قوى ، والألم عميق ، ولكن قوتهم فى العمل وما يبدو عليهم من سمو أو يتصفون به من فضائل ، ليس مآناه المبادئ الخلقية الواضحة المحددة ، وإنما منشؤه عندهم الفطرة أو العاطفة المحضة كالعقيدة أو العصبية أو الكبرياء إلى غير ذلك مما كان منقوشا على قلوبهم ، وراسخا فى نفوسهم بالطبع . إنهم يهبون أنفسهم كلها لما يريدون بدون روية ولا أناة ، وإنما حسبهم ميل قلوبهم إلى شئ وتعلق أخیلتهم به ، وإذا عرض لهم الأهواء بدأ أول الأمر قليل التأثير على نفوسهم ، ثم طفقوا يرددونه فى عقولهم ساعة بعد ساعة ، ويوما بعد يوم حتى يتجسم ويصبح شغلهم الشاغل ، فيملك قلوبهم تماككا عنيفا ، ويستعبد عقولهم استعبادا كاملا . وبهذا تستمر النار ويحتدم لهيبها ويزيد من خطورتها أنها تستمد وقودها من الداخل فلا تحتاج إلى مثير أجنبى ، وينشأ من هذه الحالة أن تتسع ثغرة القرحة ويتضاعف عمقها ، فيتعذر برؤها وإذا ذلك إما أن ينتهى استيلاء الأهواء على قلوب أولئك الأشخاص بالمبادرة إلى الأعمال الحاسمة وإما أن يقفوا عند حد الألم والنحيب .

فى الحالة الأولى نشاهد عليهم قوة فوق العادة كما نلاحظ ذلك على « بروميثيوس » و « إتيكليس » و « كليتمسترا » فى « أجامنون » و « أورستيس » فى « حاملات القرايين » فهؤلاء جميعا أنشأت الأهواء فى قلوبهم غايات معينة حببت إليهم تحقيقها شيئا فشيئا حتى استعبدتهم هذا الحب فدفع إرادتهم إليها دفعا خرج بتصرفاتهم عن الحدود المعتدلة ولم يعرفوا فى سبيل ذلك ضعفا ولا ترددا . أما النقاش الداخلى بين العقل والقلب ، ومحاسبة النفس وسراجعة الوجدان واستعمال الروية والأناة فهى أمور مجهولة لدى إسخيلوس وأبطاله كل الجهل ، أو قل : إنها مهجوزة كل المهجر إذ استثنينا بعض الحركات النفسية الضئيلة

كتلك التي عرضت لأورستيس قبيل قتله والدته ثم لم تلبث أن انمحت كأنها سحابة صيف وقصارى القول : إن هؤلاء الأشخاص لا يقبلون النقاس في تصرفاتهم ولا يحاولون تبريرها بالمنطق وإنما عندما تعرض لهم الغايات يتجهون إليها مباشرة ويمتازون الوصول إليها كل عقبة . ولهذا كان كل واحد منهم يكفي لشغل مأساة بتمامها ولم يعرف المسرح أقوى منهم شخصيات ولا أصلب أعوادا ولا أقسى قلوبا ولا أسرع تنفيذا .

وفي الحالة الثانية يهوى الاختصار السلي على الألم والنحيب بالأشخاص إلى صفوف الأفراد العاديين . وإذ ذلك لا يلاحظ النقاد فضلا عن النظارة كبير فرق بين الطبقات . فـ « أوتسا » ملكة الفرس و « ذاناؤوس » والدالقيتات الضارعات مثيلا لا يقومان بأى شىء عظيم ولا مرعب وإنما هم سلبيون ليس فى وسعهم إلا الانزعاج أو الألم أو النحيب . ولهذا لم يضعهم « إسخيوس » مع أبطال الأفعال الإيجابية وإن كانوا جميعاً من أشخاص الطبقة الأولى ولكن سلبيتهم قد اقتربت بهم من الطبقة الثانية .

على أن ابتكار إسخيوس لم ينعصر فى إجادة رسم أشخاص الطبقة الأولى . فهناك فى الطبقة الثانية شخصيات بارزة لها مميزاتها وخصائصها ، بل هى لا تكاد تقل أهمية عن شخصيات الطبقة الأولى . ومن أمثلة هذه الشخصيات « كاستندريه » فى « أجاممنون » و « إيلكترا » فى « حاملات القرايين » فدورهما لا ينقصان عن الأدوار الأولية إلا بقصرهما فى الحديث والأغاني . وهناك أيضاً شخصيات ثانوية جديرة بالعناية كشبح « دارا » فى « الفرس » وكـ « يو » فى « برومسيوس » أما بقية هذه الشخصيات الثانوية ، فهى أقل أهمية وإن كانت الملامح الضئيلة التى تبدو منها على المسرح دائماً قوية تطبع أثرها فى النفس بصورة واضحة كـ « أجاممنون » و « إيجستوس » و « إكسريسيس » و « هرميس » و « أفيانوس » و « هيفستوس » .

بيد أنه - رغم كل ما قدمناه - يكون من الخطأ البين أن نظن أن الطابع البارز الوحيد فى أشخاص ماسى إسخيوس هو طابع القوة ، كلا ، إذ أن هؤلاء الأشخاص قد أخذوا بحظوظ متباينة من جميع جوانب الحياة ، فإلى جانب قوة إرادة « برومسيوس » ورفعة وعنف



« إنيكليس » وقسوته ، وحقد « كليتمسترا » وإثما نلتقى بشققة الأقيانوسيات ووداعتهن ، وأحزان « يو » وأناتها ، ورهبة الذاناؤوسيات وانزعاجهن ، وأسف « أنتيجونا » و « إسمينا » . ولا ريب أن في هذه اللوحات المتعارضة برهاناً قوياً على أن شاعرنا لم يجهل أية ناحية من نواحي الحياة ، وأن موهبته لم يعجزها أدق أنواع التصوير الفني ، وكأنه - كما يلاحظ أحد الباحثين العصريين - قد استولى على النفس البشرية كلها فجعل يمثلها في مظاهرها المختلفة ، ويتعقب مواقفها المتباينة ، وظروفها المتعارضة ويصور ما يمر بها من أحداث الحياة ويرسم أحاسيسها نحو هذه الأحداث ، ولكن استعدادة الفطري جعل انعطافه إلى إبراز ما هو عظيم أو مرعب أشد منه إلى إظهار ما هو ضئيل أو وديع . ويتبين هذا في وضوح عند ما نشاهد أنه يندفع في هذا التيار دون قصد منه فيصبع أدنى مواقف الضعف بلون القوة ، إذ يشعرنا بأن البكاء ثورة وتمرد ، والنحيب تضجر من الاستكانة وسخط على الذلة ، واليأس اقتناع باستمرار الظلم إلى حد يستوجب الموت ، ولقد بلغ منه هذا الميل حداً يحمل الباحثين على نسيان ما لديه أحياناً من عواطف رقيقة ، وخصائص رشيقة ، لأنه هو نفسه لا يقف عندها موقف المتمهل ويدفعهم إلى ألا يحفظوا له إلا ذلك العنف ، لأنه هو السائد في منتجاته .

#### ٤ - إسخيلوس والأغاني

يحدثنا أرسطو أن إسخيلوس هو أول من أضعف دور الأغنية في المأساة وقدم عليها دور الحديث . وقد نجم عن ذلك أن قل شأن الأغاني وأخذت في الانحطاط منذ عهده . والنقاد المحدثون يرون أن الدعوى صحيحة ، ولكن نتيجتها ليست كما زعم حكيم استاجيرا . فإسخيلوس هو أول من سار بالمأساة في طريق التطور حقاً ، وعنى فيها بالقسم التحدثي ، بيد أن المكانة التي منح الأغاني إياها ، والعناية التي بذلها فيها ، والإجادة التي وصل بها إليها ، كل ذلك صيرها أعظم وأجود وأرشق مما كانت عليه في القديم عبر اراحل بارزة الأثر إلى حد يبهري العيون ، وإنما الانتقال بمنزلة الحديث من الثانوية في المأساة إلى الأولية ،

والرجوع بالأغاني إلى المرتبة الثانوية قد دفعا أرسطو إلى هذا الاستنتاج وإن كان الشيء الوحيد الذى تغير هو النسبة بين الحديث والأغنية .

على أنه كيف يعقل أن يكون إسخيلوس هو الذى بدأ حركة تدهور الشعر الغنائى مع أن أبرز أفكاره الفلسفية ، وأقوم مبادئه الخلقية ، وأجراً آرائه الاجتماعية قد ظهرت فى الجوانب الغنائية من مآسيه ، ففيها على الأخص يعرض الصور القوية التى تسود الفاجعة . ومن أمثلة ذلك أغنية دخول الجوقة : پارودوس<sup>(١)</sup> فى « أجاممنون » تلك الأغنية التى تحدد غاية المأساة والمبدأ الأساسى الذى ترمى إليه ، إذ يحىء فيها ما يلى : زوس قدير ، زوس دائماً منتصر ، زوس هو الذى يعلم الأناسى الحكمة عن طريق الألم . ولا ريب أن هذا التلميح معناه أن الذين يتغطرسون على الآلهة ويفتنون بظفرهم المؤقت فيندفعون فى طريق الكبرياء يكون مصيرهم الانسحاق تحت أقدام زوس القدير المنتصر دائماً والذى يصب الآلام على الأناسى ، ليعطيهم دروساً فى التعقل والحكمة . ولعلك تذكر أننا أشرنا آنفاً إلى أن هذه الفكرة هى ما رمى إليه الشاعر من مأساة « أجاممنون » .

ومع ذلك فإن الأغاني المحتوية على تلك الأفكار هى فى العموم محوطة بمقطوعات أطول منها فى أكثر المواضع ، وهذه الأخيرة إما قصصية وصفية ، وإما لوحات للأهواء على نحو ما أبنا مراراً . فالعناصر القصصية لها فى مآسيه منزلة جديرة بالاعتبار ، إذ لا يقدم إلينا التاريخ شاعراً آخر من شعراء العصور القديمة عنى عنايته بالسرد الطويل الذى تتعاقب آحاده بأسماء رنانة ، وعبارات فخمة ، وصور متلاثلة كأنه لا يكاد يبدأ السلسلة حتى يشمل برحيق الأبهة والجلال المتعاقبين على حلقاتها ، فيظل يتابعها فى غير ملل ولا إملال . ومنشأ ذلك أنها من أولها إلى آخرها فاتنة ساحرة ليس فيها حلقة دميمة أو خالية من مواطن الإعجاب .

(١) البارودوس هى أولى أغنيات الجوقة فى كل مسرحية ، وتدعى دخول الجوقة أو بدء الجوقة .

وإلى جانب هذه الأغاني القصصية أو الوصفية تبدو الأرائيم الأخاذة التي صاغ فيها حركات النفس وخوارج القلوب وأحاسيس المهج من الأهواء وآثارها المختلفة ونتائجها المتباينة وفي كل موقف من هذه المواقف لسان فصيح يشرح جوانبه ويصوغها في العبارات التي تلائمها دون أن يعدو الفن الغنائى على الانسجام الضروري بين المعانى وقوالها التي ينبغى أن تتبعها قسوة ورحمة وغلظة ورقة وانقباضا ومرحا . وهاك نموذجا من ذلك الانسجام نقبسه من الأسئلة التي توجهها الجوقة في مأساة الفرس الى الملك المنهزم تبكيثا له على أفعاله فتقول :

« ماذا صنعت أيها الملك برفاقك الأوفياء ؟ ماذا صنعت بـ « فارندا كيس » و بـ « پيلاجون » ؟ ماذا صنعت بـ « منفيس » و « ماستراس » ؟ ماذا صنعت بمن كانوا يأمرن تحت سلطانك ؟ أين تركتهم ؟ وعلى لسان الملك كان هذا الاعتراف الذى يبدو أنه كان يمزق نياط قلبه وهو :

انهم ماتوا وهجروا فوق صخور « سلامينا » تقلبهم الأمواج وتقذف بهم على شواطئ أتيكا<sup>(١)</sup>

وكما أن إسخيلوس كان أقدر الشعراء على تصوير مثل هذا الموقف كان كذلك أبرعهم فى أن يصوغ فى مقطوعات فاتنة تحمل الهوى صاحبه على التشبث بفكرة وحيدة لا يحيد عنها قيد أنملة ودفعه الإرادة البشرية إلى غايتها دون التقيد بأى ظرف أو الإذعان لأية ضرورة وهنا وعند مطالعة هذه المقطوعات يتبين القارىء أن ما تعجز عنه الأحاديث والمحاورات والخطب تقوم به الأغاني خير قيام . ومن آيات ذلك مبدأ « حاملات القرايين » الذى لا يكاد القارىء يتصفحه حتى يهز قلبه ما احتواه من أنات « أورستيس » و « إيلكترا » والجوقة على التالى وتأوهاتهم على القتل ودعواتهم المتتابعة الى الانتقام فهاهى إلا سلسلة من صور ساطعات ومخزونات فى الوقت عينه وثقات متكررات فى قيمة العدالة وإيقانات

ثابتات بتحققها ، ومواقف دموية في سبيل تأدية الواجب ، وإلحاحات متواليات من قاع القبر على طلب الحق المهضوم .

ومن هذه المقطوعات النادرة المثال تلك الأغنية التي وردت على ألسنة المزعجات ، والتي يصف المؤلف الفرع الناشئ منها بأنه كان يجفف عظام الرجال .

على أن هذا الشعر الغنائي في مآسى إسخيلوس كان في العموم مظلماً غامضاً ، ولعل لهذا سببين : أولهما أن عنصره البدائي هو « الديثيرمبوس » الشهير بغموضه ، والثاني هو أسلوب المؤلف الذي سنجمل الحديث عنه في الصفحة التالية .

#### ٥ - أسلوبه

إفتبس « إسخيلوس » مآسيه - كما أشرنا إلى ذلك في مواضع مختلفة - من الشعرين : الحماسي والغنائي ، ولكن الذي ترك في أسلوبه أثراً بعيد الغور هو النوع الثاني على الأخص . ويتبين ذلك في جلاء عند إنعام النظر في منتجاته بنوعيهما : التحدثي والغنائي ، فإن القارئ الدقيق يستطيع أن يظفر في كل صفحة من صفحاتها بسيادة وحدة الأسلوب على النوعين كليهما . ولا شك أنه كان أسبق شعراء الهيلين إلى تضيق الهوة الواسعة التي كانت تفصل أسلوب الحديث عن أسلوب الغناء ، فوحد لغة المأساة وأنشأ الملاءمة بين مناظرها فسهل مهمة القارئ بها . ولهذا قد اعتُبر منشئ الأسلوب المأساوي الفنى في عالم المسرح .

لما كان أشخاصه ممتازين ، وكانت معانيه قوية ، ومرامييه سامية ، فقد كان من الطبيعي أن تكون كلماته رنانة ، وعباراته أخاذة ، لتنسجم الصياغة ويتسق الإنشاء . كان محافظاً على التقاليد ، متمسكاً بعقيدته وقوميته ومرتبطة طبقة الأرسطكراتية لا يفرط من ذلك في كثير ولا قليل ، ولكنه بقدر هذه المحافظة على المعاني كان مغالياً في تجديد المباني اللغوية ، فلا يتردد في وضع لفظ حديث أو إنشاء تعبير لا عهد للغة به من قبل . وقد عرف لهذا بالجرأة والحرية في الصياغة معرفة دفعت النقاد القدماء إلى أن يطلقوا عليه اسم مبتكر الكلمات والعبارات .

بيد أن عباراته المبتدعة - مع الأسف الشديد - لم تجد من معاصريه من يتمتعها بالتغذية والإثراء بوضعها موضع التداول ، فلم تلبث أن هجرت حتى جفت وانصرف عنها الناس انصرافاً كان من نتائجه أن جهلت الأجيال التي تلت جيله معانيها فلم تتردد في أن رمتها بالظلمة والتعقيد .

ومهما يكن من شيء فإن من أبرز نواحي أسلوب إسخيلوس تلك القوة الوصفية التي تروح وتعدو بين طيات منتجاته، وذلك الخيال الخصب الرائع التأثير المبالغ في الانتقال ، والملىء بالصور الفاجعية المتنوعة . ومنها أيضاً كثرة ورود المجازات والكنايات في عباراته دون التشبيهات المسهبة ، لأن هذه الأخيرة تباين المبالغة التي تفرد بها شاعرنا .

على أنه ينبغي أن نعلم أن الخيال عنده لم يكن يطغى على العقل أو يهوى به في حضيض الضلالات والأوهام ، وإنما كان يُحْكَمُ الفكرة الذهنية في الصورة الشعرية ، ولا يكتفى برسم الشعور الحسى في قصائده ، بل كان يؤيده بدعائم المبادئ التجريدية ، ولو أنه يصوغه في أسلوب غنائى أو مأساوى .

أما أهم ما يؤخذ عليه ، فهو أنه كثيراً ما يجمع بين معان غير منسجمة فيما بينها ، وأن أسلوبه خال من المرونة خلواً يوشك أن يكون تاماً ، ولكنه لو كان مرناً لفقد كثيراً من قوته وابتكاره كما سنشاهد ذلك عند خلفائه .

## ٦ - أثره

اتفق النقاد في العصور القديمة - وواقفهم المحدثون - على أن إسخيلوس كان أكبر شعراء القرن الخامس على الإطلاق ، وأنه هو الذى خلق المأساة على نحو ما خلق هوميروس الشعر الحماسى ، وأن منتجاته قد أرغمت معاصريه على الانحناء أمامه وأنستهم كل ما تقدمها في الفن المسرحى . ووضعت القاعدة لما سيتلوها ، وحددت موقف المأساة ، وظلت تمثل على مسرح أثينا أكثر من مائة سنة ، وأن خلفيه العظيمين : « سوفوكليس » و « أوريبيديس »

قد ابتكرا في المآسى شيئاً من التطور ، ولكنها ظلّا يهجان نهجه ، وينسبجان على منواله في شؤونها الأساسية ، وخصائصها الجوهرية . وقصارى القول : إن الأثينيين قد شاهدوا بفضله المأساة وهي تبدو على المسرح جميلة وجميلة إلى حد أنهم لم يستطيعوا تصورها على حالة أخرى غير التي شاهدوها في عهده ، وأن أوربيديس ينقده ، ولكنه يحاكيه ، ويحاول التمرد عليه ، فلا يلبث أن يهوى تحت سلطانه . نعم إن قيمة مآسيه في القرن الرابع قد نقصت حتى انقطع تمثيلها في المسارح الهيلينية ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أن المبادئ التي وضعها في هذا الفن لم تتغير تغيراً ذا شأن .

ولما شبت الدولة الرومانية نقل الاسكندر يون مآسى إسخيلوس إلى الرومان فتشربها شعراؤهم وتذوقوا ما فيها من روعة وجمال تذوقاً أعاد إليها الحياة من جديد .

وإلى هذا الأثر الأدبي ينبغي أن يضاف الأثر الخلقى الذي تركته منتجات شاعرنا في نفوس الأثينيين ، فإنه كان أثراً عظيم البروز لا يحله أى متعمق في تاريخ تلك العصور . ومن دلائل ذلك أن أرسطوفانيس قد سجل في أحد مناظر مهزلة « الضفادع » ذلك التأثير الخلقى الذي أحدثته مآسى إسخيلوس في جميع البيئات الأثينية ، لأن المثل العليا التي رسمها للبطولة كانت تشير كوامن السموي في جميع القلوب رغم ما يكتنفها من رعب ، وما ينتثر في طرقها من أشواك تدمي الأقدام التي تحاول السير فيها للحوق بتلك الغاية النبيلة ، ولأن الصور التي نقشها على لوحات مسرحياتها للجرائم أو العقوبات ، وللحق أو الباطل ، وللعمل الإيجابي أو الألم السلبي ، كانت تقذف إلى القلوب بثقة يقينية في أن النفوس البشرية تستطيع أن تقوم بالجهودات التي تحقق تلك المثل . ولا جرم أن هذه مكانة لم يظفر بها أحد من شعراء أثينا قبل هذا الشاعر العظيم .

## الفصل الثالث

سوفكليس

(١) شخصيته

١ — حياته

ولد «سوفكليس<sup>(١)</sup>» في كولون فيا بين سنتي ٤٩٧ و ٤٩٥ وكان والده «سوفيلوس» من أصحاب مصانع الأسلحة في أثينا ولما شب استقبل الحياة بقلب مرح ونفس سعيدة ، وكان من ذوى الفطر المرنة التي تنثنى ولا تتحطم ، وتقدر على أن تتلون بألوان البيئات المختلفة التي تندمج فيها، ولهذا لم تلبث مدينة أثينا أن صورتها على الصورة التي أرادته عليها، فكان أثينياً لحماً ودماً ، وقلباً وشعوراً ، وذوقاً وعقلاً .

كلف منذ طليعة شبابه بالموسيقى فأخذ يدرسها ويختلف إلى مواطن توقيعها ، ويرافق حذاقها وذوى النبوغ فيها . وكذلك شغف بالرياضة البدنية فعكف عليها في نشاط حتى أجاد أهم تمارينها .

ولما كان جميل الطلعة ، مليح التقاسيم ، خفيف الروح ، رشيق الحركات ، فقد لفتت إليه هذه الميزات أنظار الجميع . ولهذا عندما احتفلت أثينا في سنة ٤٨٠ بانتصارها في موقعة « سلامينا » وقع الاختيار عليه ، ليرأس الجوقة المؤلفة من الشبان للتوقيع على القيثارة ، ولم يكن بعد قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره ، فقام بهذه المهمة قياماً يبشر بمستقبل زاهر في عالمي الموسيقى والتمثيل . وبعد ذلك التاريخ بقليل لم يهرب أن يمثل دور « نوسيكاس » ابنة

(١) تكاد المصادر التي تناولت حياة سوفكليس تكون صورة لمصادر لاستغيلوس التي أثبتناها في الفصل السالف أى أنها تاريخ حياة مؤلف مجهول ، وتقوش على رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات لسويداس ، وبضع شهادات قديمة .

(م ٨ — الأدب الهيليني — ثالث)

ملك الفيكيان في الأوديسا ، ودور الشاعر الجوال « ثاميريس »<sup>(١)</sup> الذي كان يخاصم عرائس الشعر في التوقيع على القيثارة .

على أن أهم العوامل التي كانت تحتل رأسه احتلالاً تاماً هو التأليف المسرحي ، فأخذ يجد ويطلق العنان لموهبته في عالم الأقاصيص الغابرة يستلهمه الفن ، ويستوحيه القريض حتى استطاع أن يتقدم إلى المسابقة للمرة الأولى في سنة ٤٦٩ ولم تكن سنه قد تجاوزت الثامنة والعشرين ففاز فيها بالأولية ، وهزم « إسكيلوس » الشيخ كما أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن حياة هذا الأخير .

ومنذ ذلك الحين إلى وفاته جعل يتقدم إلى المسابقة بأربع مآس مرة في كل سنتين حتى روى أنه لم يفز أى شاعر بمثل ما فاز به من الانتصارات ، لافي السكم ولا في الكيف ، إذ بلغ عدد المسابقات التي ظفر فيها بالأولية ثمانى عشرة مسابقة فيما يروى « ديودوروس » وعشرين فيما تدعى الرسالة الجهولة المؤلف ، وأربعاً وعشرين فيما يحدثنا به « سويداس » . وأياً ما كان ، فإنه - فيما خلا هذا العدد من المسابقات - لم ينزل في أية مسابقة في حياته عن الصف الثاني .

كان هو الذى يقوم في شبابه بتمثيل الدور الأولى من مآسيه حسب التقاليد القديمة ، ولكنه لما تقدمت به السن وضعف صوته أسند هذا الدور إلى حذاق الطبقة الأولى من الممثلين .

كان عهد نضوج سوفوكليس وسطوع كوكبه أسمى عهود أثينا ، فقد بلغت فيه قوتها الأوج ، ووصل مجدها إلى القمة ، وتحولت فيها الحياة إلى جنة يانعة الزهور ، دانية الثمار . ولذلك شاهد هذا الشاعر فيما بين الثلاثين والستين من عمره سلطان « كيمن » يسمو ويتألق ثم ينطفئ ، فيعقبه سلطان « بيركليس العظيم » الذى يساهم في تحقيق سؤدد هذه المدينة

(١) ثاميريس هو أحد الشعراء الموسيقيين الجوالين ، وقد اشتهر بخصومته مع عرائس الشعر ، ويان ذلك أنه التقى بهن يوماً في مسينيا فتحداهن أن يفتنن خيراً منه ، وقد فعان فهزمته شر هزيمة ، وعلى أثر ذلك نقان عينيه عقاباً له على تهوره ووقاحته ( انظر تفاصيل ذلك في الألبودة الثانية من الإلياذة ) .



وإمام علاها . وعلى أثر انتصار أثينا في الحرب الميمنية تفتحت أبواب الثراء والمجد أمام الجميع  
ولسكن سوفوكليس قد أبى أن ينال أى تشريف من جهة أخرى غير فنه ، فاكثف بأن  
يكون مواطناً أثينياً ، وشاعراً مأساوياً ، ولم يطعم فيما وراء ذلك مما كان يغوى الشباب في  
تلك الحقبة المليئة بالنشاط والأمل ، وظل يرفل مع أثينا في حلل الهناء والسطوع ما شاءت  
لها الأقدار أن يفعلها . ( انظر الصورة رقم ١٩ في الصفحة التالية )

ولما قلب الزمن لهذه الحاضرة الجليلة الزاهية ظهر الجحش ، وتجهمت لها الأقدار فسددت  
إليها سهام الأرزاء والنكبات ، ووقعت بها هزيمة صقليا في سنة ٤١٣ ، وأضحت في حاجة  
إلى البحث عن وسائل إنقاذها ، وكان شاعرا قد تقدمت به السن وعين قاضيا . فاختر  
ضمن القضاة الستة الذين وكلت إليهم هذه المهمة . وفي سنة ٤١١ عين عضواً في لجنة  
الثلاثين التي كلفت بتعديل الدستور .

أما حياته الشخصية ، فقد كانت هائلة سعيدة ، إذ تزوج سيدة تدعى « نيكستراتا »  
وأعقب منها عدة أبناء من بينهم « يوفون » الذي كان فيما بعد شاعراً مأساوياً ، وشنشير إليه  
عندما يحين دوره ، ولكن الكاتب المصري « أنانيوس » يحدثنا بأنه اتصل بعد أن تخطى  
عهد الشباب بإحدى شهورات مومسات عصره ، وهى « ثيوريس » فأعقب منها ابنه « أرسنتون »  
وهو والد « سوفوكليس » الصغير الذى كان جده الشيخ يحبه كثيراً ، فأحق هذا الحب  
ابنه الشرعى « يوفون » على والده حنقاً أخذ يزداد مع الزمن حتى تطور إلى حقد وتبرم  
وعقوق . ولما توقع أن هذا الوالد سيترك ابنه « أرسنتون » وحفيده « سوفوكليس » في  
ثروته ، سولت له نفسه الخبيثة الخاضعة لسلطان الجشع أن يقيم ضد والده قضية يدعى فيها  
خبلة وسفقه ويطلب الحجز عليه ففعل ، فلم يسع هذا الشيخ التمس بأبوة هذا الولد الشره  
إلا أن يمثل أمام المحكمة ، فيقدم البراهين على سلامة قواه العقلية بعرضه على القضاة آخر  
فصل كتبه فيحكموا ببطالان القضية ويعلنوا صحة تصرفاته ، ولكن هذه الصدمة - رغم  
إخفاها - تحزن هذا الشاعر وتمض شيخوخته وتذهب بمرحه وتقذف به في هوة العاسة  
والانقباض .



[ الصورة رقم ١٩ مأخوذة عن تمثال أثرى يوجد في قصر لاتران بروما ، وهى تمثل سوفكليس ثانى أعيان الشعراء المأساويين الأثينيين ، وتبدو على مظهره الكرامة دون أدنى قسوة أو جفاف ، ويأوح النبيل على وجهه بأجلى مظاهره ] .

ولما كان مسرح المزاج لم يستطع طول التفكير أن ينال من هنيئته أو يحمله على التشاؤم ، فأخذ من حياة اللذة والسعادة بحظ موفور وإن كان ذلك فى اعتدال واتزان ، فكان يساهم فى المسآدب التى يفيض عليها الشراب من الغبطة والمرح ما هو كفيل بإزالة

وأخيراً ، وبعد هذه الحياة الطويلة المليئة بالنشاط والإنتاج والظفر ، والسعادة والشقاء ، والمرح والأسى ، توفى فى سنة ٤٠٥ وكانت سنه تسعين عاماً ، فرسم أحد الفنانين على قبره صورة إحدى عرائس البحر ذوات الأصوات الساحرة رمزاً إلى أثر شعره فى النفوس ، وليس هذا خصب ، بل إن أثينا بنت له معبداً جعلت تقدم إليه فيه الضحايا فى كل عام على نحو ما تفعل لعظماء الأبطال .

## ٢ - أخلاقه

اتفقت الروايات والآثار على أن « سوفكليس » كان وديماً مرححاً ، رقيقاً عطوفاً . ولما كانت حياته سلسلة متواصلة من الفوز ، مليئة بالمجد ، فلم يحنق على الأقدار ، ولم يحسد أحداً على سعادته . ولهذا لم يكن شىء من نضاله ناشئاً عن حقد دفين أو غيظ كمين ، فدفن ذلك الجميع إلى حبه واحترامه .

هموم الحياة ومتاعبها ، وخليق بإراحة العقول المكدودة والرؤوس المجهدة ، ولم يكن يتحرج أن يمرح مع أصدقائه المعجبين به ، ورفاقه المفتونين بفنه مزاحاً رشيقياً مصوغاً في عبارات السخرية الهادئة الظريفة التي كانت من خصائص الأثينيين في ذلك العهد ، والتي نرى صورها الفاتنة مرسومة في محاورات أفلاطون .

ولما كان سوفوكليس شاعراً بالمعنى الأول لهذه الكلمة ، وهو من يشعر أكثر من غيره بسحر الجمال الحلى الذى يرفرف أمام قلبه بأجنحة القدسية ممثلاً في لحاظ العيون ، وابتسامات الثغور ، وورد الخدود ، وفتنة القدود ، فلم يتردد في أن يستمتع بأقصى أنواع الحرية في تصوير هذا الجمال في أبهى صوره ، واستعمال أبعد العبارات عن الاحتياط في وصفه ، فكان بهذا أثينياً حقاً يمثل ذوق بيئته أصدق تمثيل . ويبدو أن فاجعاته الساتيروسية كانت أمثلة في الخفة ومجون العبارة إلى حد أن « أوفوديوس » الشاعر اللاتيني حينما رى من معاصريه بالخلاعة في شعره اعتذر باتخاذ سوفوكليس مثلاً ينسج على منواله .

أما الجانب العقلى عندهم فقد كان عادياً أقرب إلى الجماهير منه إلى الخاصة والمتأزين ، فلم يعلم عنه أحد أنه كان كلفاً بالبحث عن المجهول أو مغرمًا بتعدى حدود الحياة الواقعية ، وإنما اكتفى في عقيدته بالفكر الدينية العتيقة عن مصير الإنسان واستخلص منها حكماً سامية ترشده في الحياة العملية ، وجعل يتعهد بها بالتغذية من ملاحظاته الخاصة وتجارب الشخصية ، وكان ذلك حسبه فلم يشغل نفسه بإثارة تلك المشكلات المعقدة الخاصة بأصول الكائنات ، ولذلك لم تنعقد بينه وبين أحد فلاسفة عصره صلة ما ، بل لا يعرف التاريخ له صلة أدبية بأحد خاصة زمانه سوى « هيرودوتوس » الذى أنشأ فيه ، وهو فى الخمسين من عمره قصيدة ضاعت كلها ولم يبق منها غير بيت واحد .

أسلفنا أن هذا الشاعر كان أثينى العاطفة والذوق إلى أبعد حدود هذه الكلمات . ولهذا أحبته أثينا حباً ليس بعده زيادة لمستزيد ، وكلف هو بها كلفاً زائداً على حد المألوف ، إذ لما انتهى صيته إلى أمراء المدن الأخرى أخذوا يدعونه في إلحاح ويعفرونه بكل الوسائل

الممكنة فأبى أن يفادر مدينته العزيزة التي افتتن بها وافتنت به وقدرها وقدرته ، وخلصها وخلصته .

## ( ب ) منتجاته

### ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

لا يدري أحد كم ألف سوفوكليس من المآسي بالضبط ، فقد أقر الناقد الاسكندري أرسطوفانيس البيزنطي بما نسب إليه منها مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية ، وواقفه سويداس على هذا العدد ، ولكن الباحث الألماني « دندروف » لم يثبت في قائمته إلا مائة وخمسة عشر عنواناً .

ومما يكن من الأمر ، فإن موضوعاتها لم تتعد المنابع الأولى التي اقتبس منها سلفه إسخيلوس ، إذ أن سوفوكليس لم يخطر له أن يجدد في تلك الموضوعات ولم يحاول أن يتمرد في هذه النقطة على التقاليد المألوفة فعكف على الأقاصيص الغابرة وانهل من معانيها مسرحياته على النحو الآتي :

(١) اقتبس من حرب تروادة والعودة منها خمساً وثلاثين مأساة وفاجعة ساتيروسية ، منها « حُكم باريس » و « عرس هيلينيه » و « جنون أوديسوس » و « اجتماع الأكيان » و « إيفيجنيا » و « هيلينيه مطالباً بها » و « السجينات » و « ممنون » و « أياس حامل السوط » و « برياموس » و « پولكسينا » و « نوسيكيا » و « أياس تيلامون » و « فيلكتيتيس » و « إيلكترا » ولم يبق من هذه المجموعة كلها إلا الثلاث الأخيرة .

وكذلك استخلص من الدوائر الثيبية طائفة من المسرحيات لا يعرف عددها بالضبط منها : « أنفيارأوس » و « الكميون » و « أوديبوس ملكا » و « أوديبوس في كولونا » و « أنتيجونا » وقد بقيت هذه الثلاث أيضاً .

وقد استخرج كذلك من أقاصيص الپيلپسين عدداً لا يعرف بالضبط ، منه « هيبوداميا » و « أترىوس » و « ثيستوس » و « هرْميون » وقد ضاعت جميعها .  
هناك منبعان آخران لم يسمهما « إسكيلوس » من قبل ، فكان « سوفكليس » أول من استعملهما وانتفع بهما في تأليفه ، وهما : أقاصيص هيركليس ، والأقاصيص الأتيكية ، فانتزع منهما عدة مسرحيات ، فمن المنبع الأول : « هيركليس في تينار » و « التراخينيات » . وهذه الأخيرة قد بقيت . ومن المنبع الثاني ، وهو أكثر من سالفه ثراء ما يأتي : « إيريجونا » و « تريتوليموس » و « يون » و « كريوسا » و « إجيوس » و « نيسوس » . أما أقاصيص « ديونيسوس » فقد ألهمته عدداً قليلاً من المسرحيات لا يتجاوز عشرأ بين مأساة وفاجعة ، ولكن لم يعرف من عناوينها إلا عنوان فاجعة واحدة ، وهو « ديونسياخوس » وأخيراً اغترف عدة مسرحيات من أقاصيص حملة أرغو ، وأقاصيص الأرغوسيين ، ولم يبق من القسمين إلا بضعة عناوين مثل « نساء إمنوس » و « نساء كلخوس » و « حاملات الماء » و « أميكوس » و « ذائثيه » و « أندروميذا » و « إيتاخوس » .

## ٢ — تلخيص ما بقي من هذه المآسي

لم يبق من هذا العدد الضخم الذي ألعنا إليه إلا منبع مآس ، وهي : (أ) « آياس » (ب) « أنتيجونا » (ح) « إيلكترا » (د) « أوديبوس ملكا » (هـ) « التراخينيات » (و) « فيلوكيتيس » (ز) « أوديبوس في كولون » . وإليك إجمالاً عاجلاً عن كل واحدة منها مع ما يعن لنا ، أو ما عن للنقاد فيها من تعليق .

### (١) آياس

موضوع هذه المأساة مقتبس من أحد تفاصيل أحداث حرب تروادة ، ومجملها أن رؤساء الهيلين يحكمون لأوديسوس بوراة أسلحة « أخيلوس » فيحنق ذلك « آياس تيلامون » حنقاً يدفعه إلى التصميم على قتل جميع أولئك الرؤساء ، وإذ بهم بتنفيذ تصميمه تذهب

« أثنييه » بعقله فيختبل ويهيم على وجهه مذبحاً قطعان الحيوانات ، وعلى أثر ذلك تظهر هذه الإلهة لأوديسوس في خيمته ، فتنبئه بأن « آياس تيلامون » كان يريد قتله هو ورؤساء الهيلين الآخرين ، وأنها هي التي حولت هجومه إلى القطعان ، وأنها خبأت عقله وصيرته مجنوناً . وبعد ذلك يصل « آياس تيلامون » - وقد زال اختلاط عقله وعاد إلى صوابه - فيصم على أن يغادر هذه الحياة التي أصبحت مجلبة للاستهزاء به وعاراً على والده الشيخ فتحاول الجوقة المؤلفة من بحارة « سلامينا » ومن « تكميسا » أسيرته أن يحملوه على العدول عن الانتحار ، مظهرين له ابنه « أوريسا كيس » الذي لا يزال طفلاً ، ومصورين له سوء مصيره من بعده ، فتهدأ حدته قليلاً ، ولكن ذلك لا يكون إلا ظاهراً ، إذ لا تلبث عزيمته الأولى أن تعاوده . وهنا يتغير المنظر فنجد أنفسنا في الصحراء على شاطئ البحر ، ونرى « آياس تيلامون » يقدم فيعلن أنه سيموت بشجاعة وإن كان ذلك ليس دون أسف على حرمانه نور الحياة ثم ينحني فوق سيفه ويعتمد عليه فيخترق جسمه . وعلى أثر ذلك تصل الجوقة وتبحث عن البطل فتلقيه جثة هامدة ، فتتشغل مع « تُكروس » شقيق « آياس » بالطقوس الجنائزية . وهنا يخصص المؤاف القسم الباقي من المأساة لهذا السؤال ، وهو : ما مصير الجثة ؟ . وقد اعتبر كثير من النقاد هذا القسم الأخير طويلاً مملاً وإن كان لا يخلو من جمال .

تنشأ من هذا السؤال المتقدم ثلاث مناقشات حادة الأولى بين « تُكروس » و « مينيلائوس » والثانية بين « تُكروس » و « أجاممنون » . والثالثة بين « أجاممنون » و « أوديسوس » الذي يقف في صف البطل المنتحر ضد ذينك الشقيقتين الشريرين : « أجاممنون » و « مينيلائوس » اللذين يتمسكان بعدم إجراء الطقوس لهذه الجثة التي غضب عليها الآلهة كما يتمسك « تُكروس » بدفن شقيقه مهما كلفه ذلك . وهنا يدافع « أوديسوس » عن البطل الميت ضد ملك الملوك وشقيقه ، فتنتصر فصاحته الكريمة على خبثها وينتهي الأمر بأن يأمر « تُكروس » الجوقة بأداء الواجب الأخير نحو شقيقه وإجراء

الطقوس الجنائزية . ولكن عبقرية المؤلف تظهر بجلاء في تلك المحاورات التي دارت بين الزعماء الأربعة .

ومن الغريب المدهش أن « سوفوكليس » قد جعل « أوديسوس » خصم الميت في الحياة من أكبر أنصاره في حالة الموت ووضع على لسانه الدفاع القوي عن هذه الجثة حتى يبرر دفنها . وهذه صورة قوية للفضيلة والأخلاق العالية . ونحن لا نغالي إذا قلنا : إن هذه المحاورات التي دارت بين الأبطال حول جثة « أياس » كانت من روائع المنتجات الهيلينية . لما كانت هذه المأساة - فيما يرجح النقاد - أقدم ما بقي من مآسي « سوفوكليس » فقد كان من الطبيعي أن تكون أكثرها بساطة وأقربها إلى نظام « إسخيولوس » وبالتالي يكون تكوينها لا يكاد يقتضى إلا استخدام ممثلين اثنين حسب التقاليد القديمة ، أما الثالث الذي ابتدعه في حذر ، فلم يقيم إلا بتمثيل دورى : البدء والنهاية . وعلى أى حال فإنه يبدو أن أول هؤلاء الممثلين كان يقوم بدورى : « أياس » و « توكروس » ، وثانيهم بدورى : « أوديسوس » و « تكميسا » . وثالثهم بأدوار : « أثينيه » والرسول و « مينيلائوس » و « أجاممنون » .

ومما يلاحظ على هذه المأساة أن القسم الثنائى فيها كان لا يزال وفيراً على النمط الغابر تقريباً ، ومع ذلك فإن فن هذا الشاعر الشاب كان قد بدأ يظهر فيها ظهوراً واضحاً بما فاض على جوانبها من تصوير طباع أشخاصها ورسم عواطفهم وأحاسيسهم ، وبما تمتاز به من قيادة العمل فيها بهيئة حاسمة نحو الوحدة التامة والتماسك الكامل . وبما يسترعى الانتباه أيضاً منظر « تكميسا » وهى تتقدم إلى « أياس » متوسلة إليه بحياة ابنها الطفل ومستقبله ألا ينتحر ، فإنه يعيد إلى الذاكرة ما وزد في الإلياذة من منظر « أندروماخيه » إذ تستعطف زوجها « هكتور » بحياة ابنهما ألا يذهب إلى معمة القتال وإن كان موضوع هذه المأساة مقتبساً من الإلياذة الصغرى . وإليك نموذجاً من ذلك الحوار الآنف الذكر :

## بين أجا ممنون وأوديسوس

أوديسوس — استمع إلى باسم الآلهة ، لا تكن غير إنسانى إلى حد أن ترفض قهراً لهذا المقاتل . لا تبد غيوراً على سلطتك ولا حقوداً إلى درجة سحق العدالة بقدميك . أنا أيضاً لم يكن لى فى الجيش عدو ألد من هذا الرجل منذ اليوم الذى فزت فيه بأسلحة « أخيلوس » ومع ذلك فهمها يكن بغضه إياى ، فلن أستطيع أن أسىء معرفتى إياه إلى حد أن أنكر أنه كان أشجع الهيلين الذين أتوا إلى تروادة إذا استثنينا « أخيلوس » . وإذا ، فلن تستطيع — بدون عسف — أن تعامله باحتقار ، فإن هذا سوف لا يكون إهانة لشخصه ، بل لقوانين الآلهة . إن من الظلم أن يهاجم الإنسان رجلاً عظيماً بعد موته مهما كان المقت الذى يحمله له .

أجا ممنون — ماذا ! هل أنت يا أوديسوس الذى تنتصر له ضدى ؟

أوديسوس — أنا نفسى كنت أبغض حين كان من الجلال أن أبغض .

أجا ممنون — ألم يكن من واجبك — بالأحرى — أن تنتصر بموته ؟

أوديسوس — لا تنتصر يابن « أتريوس » بميزة ضئيلة الفخر إلى هذا الحد .

أجا ممنون — ليس من السهل على الملوك أن يكونوا أتقياء .

أوديسوس — إنهم يستطيعون على الأقل أن يعيروا آذانهم إلى نصائح أصدقائهم الحكيمة .

أجا ممنون — إن واجب الوطنى الصحيح هو أن يطيع من بأيديهم السلطان .

أوديسوس — كف ، فأنت لن تصير أقل درجة بإذعانك لأصدقائك .

أجا ممنون — فكّر فى الرجل الذى تمنحه الآن هذه المنحة .

أوديسوس — لقد كان عدوى ، ولكنك كان ذا نفس كريمة .



- أجا ممنون — عند أى حد ستقف ، أنت الذى تحترم عدواً ميتاً إلى هذه الدرجة ؟ .
- أوديسوس — إن للفضيلة على من السلطان أكثر مما للحقد .
- أجا ممنون — هاهم أولاء الرجال غير الثابتين .
- أوديسوس — إن كثيرين من أصدقاء اليوم سيكونون أعداء غداً .
- أجا ممنون — وهل تظن أن من الخير الفوز بأصدقاء من هذا النوع ؟
- أوديسوس — أنا لا أحب القلوب الجامدة .
- أجا ممنون — أنت ستصيرنا اليوم فى أعين الناس وضعاء .
- أوديسوس — لا ، ولكننا سنظهر عادلين فى أعين كل الهيلين .
- أجا ممنون — أنت تريد إذاً ، أن يدفن هذا الجثمان ؟ .
- أوديسوس — نعم لأنى أنا أيضاً سأتهى إلى القبر .
- أجا ممنون — وهكذا كل إنسان ، غايته من كل شىء منفعة .
- أوديسوس — ولن يجب على أن أعمل أكثر من نفسى ؟ .
- أجا ممنون — سيقال إن هذا فعلك لا فعلى .
- أوديسوس — مهما تكن طريقتك فى العمل فإنه على كل حال سيُثنى على إنسانيتك .
- أجا ممنون — حسن ، أعلم أنه ليس هناك عفو لا أكون مستعداً لمنحك إياه ولو كان أكبر من ذلك ، ولكن أياى لن يكون أقل بغضاً لى . فيما بعد منه فيما قبل . إنك تستطيع أن تفعل ما تشتهى .
- رئيس الجوقة — من يأبى عليك بعد هذا المسلك يا أوديسوس اسم الحكيم فهو معتوه .
- أوديسوس — إننى أعلن إلى تُكروس أننى منذ الآن صديق أياى بقدر ما كنت عدوه ، إننى سأوارى جسمه معكم ، وسأسانم فى أعمالكم ، ولن أهمل شيئاً من الواجب الذى يتحتم على الفانين أن يؤدوه لعظام الرجال .

تُكرّوس — ما أكرمك يا أوديسوس ، إنه ليجب على أن أحوطك بالثناء ، نعم إنك كنت على غير ما أنتظره منك ، أنت الذى كنت تكره أياك أكثر من جميع الهيلين ، وأنت الوحيد الذى انتصرت له . إن حياتك لم تحملك على أن تسب ميتاً كما فعل ذلك الرئيس المختل وشقيقه اللذان كانا يريدان هجره فى العراء قصد الإهانة . آه إني أتوسل إلى سيد الأوليوس وإلهة الانتقام اليقظة وإلهة العدالة التى لا مفر منها أن يعاقبوا هذين الشقيين كما أرادا أن ينزلا تلك الإهانة البغيضة بهذا البطل . أما أنت يابن « لا إرتيس » الشيخ فإني لا أجرو أن أدعك تضع يدك فى هذا القبر خشية أن أسىء إلى الميت ، فسامم معافيا عدا ذلك . وإذا أردت أن يُمثّل الجيش فى تشييع الجنازة ، فنحن ان نحس فى ذلك بأية غضاضة ، وأنا سأقوم بكل ما عدا ذلك ، أما أنت فاعلم أنك لنا قلب نبيل .

أوديسوس — إتنى كنت أود أن أنضم إليكم ، ولكن إذا كنت تجد ذلك سيئاً ، فإننى أنزل عند إرادتك وأنسحب .

### ( ب ) أنتيجونا

تتلخص هذه المأساة فى أن « أنتيجونا » و « إسمينا » تعودان إلى ثيبا بعد وفاة والدهما « أوديبوس » فتشاهدان تلك الحرب الطاحنة التى تشتعل بين شقيقيهما : « إتيكليس » و « پولينيكيس » من أجل العرش ، والتى تنتهى بقتل الشقيين ، كل بيد الآخر كما تمنى لهما أبوهما ، وإذا ذاك يخلو الجو لخالهما « كرييون » فيصعد على العرش ، وليس هذا فحسب ، بل إنه يحرم أن تقام الطقوس الجنائزية لـ « پولينيكيس » وكان حرمان الميت من هذه الطقوس معناه الحكم على روحه بأن تنهى مائة سنة على شاطئ نهر إستيكس دون أن تستقر فى مملكة الموتى . وكان هذا العمل أيضاً يحمل فى ثفاياه التمرد على حقوق الآلهة . وإذا ،

فدفن هذه الجثة الآن أصبح يعادل إلقاء رجل من الموت ، ولكنه لا يجرؤ أحد على إبداء هذه الشهامة والقيام بذلك الواجب الذى يسخط إلهه الألهة ويرضى الملك الجديد إلا « أنتيجونا » التى كانت إذ ذاك ذات حظ وافر من الاشتهار بمحبها لأبيها والتضحية فى سبيله ولم تكن هذه الفتاة تجهل الخطر الذى تتعرض له بهذا العمل ، ولكنها تفضل أن تواجه سحق الملك بدفن شقيقتها على أن تهين القانون الإلهى ، فتقاوم بفصاحة وحاسة فكرة شقيقتها « إسمينا » التى تريد أن تحولها عن هذا التصميم ثم تخرج لتنفيذه ، ثم يحنى « كرييون » على المسرح ، وهنا يدخل أحد الحراس فينبهه بأنه رغم رقابته ورقابته زملائه الدقيقة قد ألقى مجهول التراب على الجثة ، فيتهدد الملك الحارس بالموت إذا لم يعثر على الجاني أو الجناة ، فينصرف الحارس ثم لا يلبث أن يعود فيخبر الملك بأنه فاجأ « أنتيجونا » تحاول دفن « يواينيكيس » فيثور ثائر « كرييون » ويستحضر « أنتيجونا » ويسألها فتجيبه بذلك الجواب الخالد الذى كان عماد الفلاسفة فى تعريف القانون الخلقى غير المكتوب . وهنا تؤثر بطولتها فى الشعب فتريخ كثيرا من الأنصار ، وتمحر أختها خجلا من نذاتها ووضاعة موقعها بإزاء أخيها الراحل . وعلى أثر ذلك يظهر « هيمون » بن « كرييون » وخطيب « أنتيجونا » فيحاول أن يفهم والده بكل احترام كم كانت « أنتيجونا » موضع الإعجاب من جميع سكان المدينة بسبب هذا العمل العالى ويرجو والده أن يغير تصميمه بإزائها ، ولكن « كرييون » يتمسك بأوامره ، وهى أن « أنتيجونا » تسجن فى حجرة ضيقة تحت الأرض وتترك حتى تموت ببطء . وهنا تمر « أنتيجونا » على المسرح للمرة الأخيرة وتودع الحياة ، ولكن العقاب الإلهى لا يلبث أن يهوى على رأس « كرييون » إذ يئنأ له « تيرسياس » العراف بتعاسات قاسية فيرتاع من مصيره ويحاول أن يتلافى جريمته ، ولكن بعد فوات الوقت ، إذ حين يدخل إلى الحجرة يجد « أنتيجونا » قد فارقت الحياة . وحين يقع نظر « هيمون » خطيبها على جثتها يتملكه اليأس فيتنحرج تحت بصر أبيه وسمعه . وهنا يعود إلى المسرح رسول فينبئ الملكة « أوريدىكا » بهذه الكارثة المضاعفة فتفزع وتنصرف . ولم يكده « كرييون » يحضر جثة ابنه حتى ينمى إليه نأ كارثة أخرى ، وهى أن الملكة قد قتلت

نفسها ثم تنتهى المأساة بمنظر ذلك الطاغية وهو فى أشنع حالات اليأس يبكي ابنه وزوجته .  
لما كانت مأساة « أنتيجونا » قد مثلت فى سنة ٤٤٠ قد اقتضى هذا أن تحمل آثار  
العهد القديم من بساطة القصة وطول دور الجوقة وما شاكل ذلك . ويبدو أنه استلهم  
موضوعها من المنظر الأخير من مأساة « مهاجورثيا السبعة » لـ « إسخيولوس » حيث  
تنتهى هذه الأخيرة بترك « أنتيجونا » وقد صممت على مواراة جثة أخيها مهما كلفها ذلك  
ويعتبر النقد أن مما يشرف « سوفوكليس » ويشهد له بالبراعة فى الفن المسرحى أن  
يستطيع استخلاص مأساة كاملة من هذا الطرف الضئيل من الأقصوصة ، وأن يجد من  
المقدرة ما يمكنه من إيصال هذا المنظر البسيط إلى ما وصل إليه من سعة وامتداد .

كان شاعرنا فى هذه المأساة قد خطا فى التجديد خطوة أوسع من سابقتها وعرف كيف  
يستخدم الممثل الثالث استخداما بارزا حين صور لنا « أنتيجونا » و « إسمينا » تعارضان  
أمام « كريون » وفى هذا المنظر نفسه يتضح كيف أنه كان قد بدأ يفهم تعارض الطباع ،  
وتضارب الأخلاق ويقدر على رسمهما بهيئة لم يتطاول إليها « إسخيولوس » .

أما توزيع الأدوار فيرجح الباحثون أنه كان كما يأتى : الممثل الأول يقوم بدورى :  
« أنتيجونا » و « هيون » والثانى يقوم بأدوار : « إسمينا » والحارس و « تيرسياس »  
والرسولين . والثالث يقوم بدورى « كريون » و « أورديكا » .  
والآن هاك ترجمة شئ من هذه المأساة :

### تحقيق الملك مع أنتيجونا

كريون — لكن ! أجيئى بدون دوران ، وبقليل من الكلمات هل كنت تعلمين  
الحظر الذى أصدرته ؟ .

أنتيجونا — نعم كنت أعلمه ، وهل يمكن أن أجهله ؟ إنه كان عاما .

كريون — ومع ذلك فأنت جرؤت على أن تتعدى على هذا القانون .

أنتيجونا — ذلك لأنه ليس زوس هو الذى نشر هذا القانون ولأن العدالة التى ترافق آلهة الجحيم لم تمل على بنى الإنسان قانوناً كهذا ولم أكن أنصور أن مراسيمك لها من القوة ما يجعلها تقدم إرادة إنسان على القوانين التى ليست مكتوبة ولكنها إلهية ثابتة ، لأن هذه القوانين ليست وليدة اليوم ولا أمس ، وإنما هى توجد منذ الأزلية ولا يعرف أحد متى وجدت . فهل كان الواجب يقضى علىّ بسبب الخوف من جرح كبرياء أحد بنى الإنسان أن أعرض نفسى لعقوبة الآلهة . أنا كنت أعرف أنه لا بد من موتى — وهل أستطيع أن أجهل ذلك ؟ — حتى بدون أمرك . فإذا مت قبل الأوان ، فإننى أهنى نفسى بذلك المصير ، إذ من يعيش مثلى فى وسط الآلام التى لا تحصى كيف لا يكون الموت له سعادة ؟ . وهكذا إن يكون الحظ الذى ينتظرنى قاسياً علىّ . لكن لو أننى تركت جنة شقيقى بدون مواراة لأحزنتنى ذلك . إن ما يحدث لى لا يهمنى والآن إذا كان سلوكى يبدو فى نظرك مغالطاً للعقل ، فمن الممكن أن يكون هو المجنون ذلك الذى يتهمنى بالجنون .

رئيس الجوقة — بهذا الخلق الذى لا ينتفى يعرف الناس ابنة « أوديبوس » غير القابل الانحناء .

### وداع أنتيجونا

رئيس الجوقة — أيها الغرام الذى لا يخضع أنت الذى تفقض على أقوياء أهل الأرض والذى تستريح فوق وجنتى الفتاة الناعمتين ليلاً . ( انظر الصورة رقم ٢٠ فى الصفحة الآتية ) أنت الذى تفتح البحر ، وتزور كهوف الحيوانات المتوحشة والذى لا ينجو من سلطانه أحد . لا بين الآلهة ولا بين الأناسى الذين حياتهم يوم واحد ، والذى يصير من يستولى عليه فريسة للهذيان ، إذ أنك تقتاد إلى الجور قلوب العادلين لتعاستهم . إن هذه الاضطرابات والمنازعات الأسرية أنت الذى تثيرها ، فالسحر فى عيني الخطيئة الشابة ينتصر على أقدم القوانين ويتقدمها ، لأن « أفروديتيه » تلك الإلهة التى لا تغلب تعبت بالعقبات ، ( انظر الصورة رقم ٢١ فى صفحة ١٢٩ ) . بل أنا فى هذه اللحظة أترك نفسى أنسحب إلى الترد

على القوانين في هذا المنظر ولا أستطيع أن أقف عبراتي حينما أرى هذه العذراء الشابة  
« أنتيجونا » تتقدم نحو سرير الموت الذي ينام عليه جميع بني الإنسان .



[ الصورة رقم ٢٠ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة  
عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف اللوفر ، وتمثل ميروس لإله الغرام واقفاً  
فوق هيكل ناشر جناحيه ، وإلى جانب الهيكل فتاتان ترقصان بعد أن نثرتا الزهور  
حول هيكل الإله ] .

أنتيجونا — آه يا سكان ثيبا وطني انظروا إلى مزاولة سفري النهائي ، ومشاهدة للمرة  
الأخيرة ضوء الشمس الذي يجب ألا أراه بعد الآن ، لأن « هاديس » الذي عنده يرقد كل  
الفانين يجتذبني حية إلى شاطئ نهر « الأكرون » دون أن أعرف الزواج ودون أن تردد  
أغنية العرس اسمي . إن « الأكرون » هو الذي سيكون زوجي .

رئيس الجوقة — وهكذا أنت ترتحلين أيتها الماجدة الشهيرة دون أن تهوى تحت  
إصابات المرض أو تحت ضربات الخنجر ، ولسكنك — فريدة بين بني البشر — سنزولين حرة  
وحية عند « هاديس » .

## ( ح ) إيلكترا Electra



تتلخص هذه المأساة في أن  
« كلبيتمندسترا » ترى زوجها القديم  
« أجا ممنون » في الحلم يلقي في النار  
بعضا عشيقها وزوجها الجديد  
« إيبيستوس » الذي تأمرت معه على  
قتل زوجها ، فنبئت من هذه النار  
غصن يظل البلاد بظلاله فتزعج من  
هذا الحلم وترسل ابنتها « كريسوثيرميس »  
تحمل القرايين إلى قبر والدها ، لتهدئ  
روحه ، ولكن إيلكترا تلتقي  
بشقيقته قبل إنجاز هذه المهمة ، فتنهاها  
عن إطاعة أمها وتأمرها أن تقذف  
بهذه القرايين في الهواء ، وبأن تأخذ  
خصلتين من شعرها وتضعهما على قبر  
والدها وتتوسل إليه أن يعيد إليهما  
شقيقتهما . وهنا تظهر والدتهما  
« كلبيتمندسترا » طالفة بالتهديد  
والسباب ضد « إيلكترا » التي تتهمها  
بأنها انتهزت فرصة غيبة الملك وخرجت

[ الصورة رقم ٢١ مأخوذة عن تمثال من صنع الفنان  
الهيليني بركسيثيلوس يوجد بمتحف القاتيكان ، وهي تمثل  
أفروديتة إلهة الدله والوله ، وذلك التمثال هو الذي اتخذ  
نموذجاً لعدد كبير من الفنانين في صنع تماثيلهم لهذه  
الإلهة ] .

لتشن الغارة على أسرتها ، بيد أن « إيلكترا » تبطل هذه السفسة بمنطق لا ينحني .  
( ٩٠ — الأدب الهيليني — ثالث )

وعلى أثر ذلك يصل رائد « أورستيس » فيعلن أنه جاء لينبئهم بوفاته على أثر سقوطه من فوق المركبة أثناء حفلة سباق « أبولون » وأن الوعاء الذي يحتوي على رماد جثته سيُحمل إليهم قريباً ، فتدعو « كليرمنتسترا » الرسول إلى القصر ، بينما تولول « إيلكترا » على موت شقيقها مع الجوقة . وإذ ذاك تعود « خريسوثيميس » مسرورة لأنها تجد على قبرها صخرة خضلة شعر حديثة القص وقرايين جديدة ، فتعتقد أن « أورستيس » قد حضر ، وأنه هو الذي قدم هذه القرايين إلى أبيه ، ولكن « إيلكترا » تجيبها قائلة : إنها قرايين شخص مجهول ، إذ أن شقيقنا قد توفي ، وأن رسول النعي في القصر ، فہلم أعينيني ولنضرب « إيجستوس » بيدينا ، فترفض « خريسوثيميس » عرض شقيقتها وتعود إلى القصر . وهنا يصل « أورستيس » وليس هو في هذه المأساة كما في مأساة « إسجيلوس » تلك الضحية المسكينة التي تضطرب أمام الوحي ، بل هو بعيد عن الوسوسة والتردد ، هادئ فاطر ، يطيع الوحي إطاعة الرجل المسرور بتأديته واجباً مقدساً . وبعد القتل لا يحس بتأنيب الضمير .

يظهر « أورستيس » على المسرح في صورة الرسول الذي يحمل الرماد المزعوم ، فتسلم « إيلكترا » الوعاء وتوجه إلى رماد شقيقها تلك الولولة الخالدة . وحين يسمع « أورستيس » هذه الخطبة البليغة يتيقن أنه الآن أمام شقيقته فلا يستطيع أن يكتب انفعاله ، فيكشف لها عن نفسه ، فتستطار فرحاً . وإنيما لفي هذه السعادة ، إذ بالرائد يجيء وينبئ سيدة بأن وقت العمل قد حان ، ثم يدخلان القصر وتقف « إيلكترا » على الباب . لأنها تخشى أن يفاجئها « إيجستوس » الذي كانت لللكة قد بعثت إليه لتنبيهه بوفاة ابنها . وبعد قليل تسمع صيحات في القصر . وهنا تنتهي المأساة بذلك المنظر المروع الذي يقوم فيه الابن خلف الستار بتنفيذ انتقامه المرعب في جمود وصمت وقسوة بينما لا ينطق لسان الابنة بكلمة إشفاق على أمها . وبعد قتل « كليرمنتسترا » يجيء « إيجستوس » فيقع بين أيديهما فيسحبهما « أورستيس » إلى داخل القصر ، ليزجحه في نفس المكان الذي ذبح فيه والده .

لا يعرف أحد متى مثلت هذه المأساة للمرة الأولى ، ولكن الصلة بينها وبين



مأساة « أنتيجونا » هي أن الشخصية الأساسية في كل منهما فتاة تتمثل فيها البطولة والنبل والإخلاص .

والموضوع الذى عالجته هو عين موضوع « حاملات القرايين » لـ « إسكيلوس » ولكن بين هاتين المسرحيتين كثيرا من الفروق ، فعند « إسكيلوس » يكاد كل ما فى المأساة من وقائع يتلاشى أمام انتقام « أورستيس » لوالده بينما عند « سوفوكليس » تكاد كل أهمية المأساة تتركز فى « إيلكترا » وعواطفها والبر بشقيقتها ، وعرفان الجليل السائد بينهما ، وفى قوة هذه الفتاة وشجاعتهما ونبلها إلى حد يشعر القارئ بأن الانتقام فى هذه المأساة ليس إلا فرصة أظهر فيها المؤلف « إيلكترا » فى صور مختلفة تسترعى الانتباه .

لا يكاد القارئ يبدأ مأساة « سوفوكليس » حتى ينسى « إيلكترا إسكيلوس » إذ هو لا يرى فيها تلك الفتاة الجبابة التى يصل بها الضعف والخوف من أمها إلى درجة لا تجرؤ معها على أن ترجو من الآلهة علنا حضور شقيقتها فتشجعها الجوقة على هذا الدعاء ، وإنما هو يرى « إيلكترا » نائرة قاسية إلى حد أن تحاول الجوقة تهدئة هياجها ، وتلطيف آلامها . وهذا الخلق الحازم يظهر أكثر عند مواجهتها شقيقتها « خريستيميس » ومحاولتها إقناعها بالتمرد على تلك الوالدة الآثمة ، وهى بهذه الشجاعة وتلك الثورة على الظلم ، وهاتيك العزيمة القوية وشموورها نحو شقيقتها وتقديرها لواجبها وحرارتها فى تأديته تشبه « أنتيجونا » ولكنها تفوقها فى الانقباض والوحشية ، وقد نتج هذا من أن حظ « إيلكترا » كان أسوأ من حظ « أنتيجونا » إذ قد قدر عليها أن تساهم فى التعاسة بأشراكها فى قتل والدتها .

ومن جوانب هذا التشابه أيضاً أن موقف « خريستيميس » إلى جانب « إيلكترا » يكاد يماثل موقف « إسمينا » إلى جانب « أنتيجونا » ولعل فوز الشاعر فى الأولى هو الذى شجعه على متابعة نفس الفكرة فى الثانية لاسيما وأن النقاد يرجحون ترجيحاً يقترب من اليقين ظهور هذه المأساة بعد أنتيجونا .

أما أغاني الجوقة فيها فقد نقصت كثيراً عنها فى المأسى السابقة إذا استثنينا أغنية

الدخول : بارودوس فإنها لا تزال طويلة بعض الشيء . ولا ريب أن هذا هو إحدى علامت  
التطور كما أن استخدام ثلاثة ممثلين قد نضج في هذه المأساة نضوجاً يوضحه إسناد أدوارهم  
إليهم في فن متقن : فالممثل الأول يقوم بدور « إيلكترا » والثاني يقوم بأدوار :  
« أورستيس » و « خريستيميس » و « كليتمنسترا » . والثالث بدوري : المربي  
و « إيجستوس » .

وإليك ترجمة نموذج من هذه المأساة :

### ولولة إيلكترا أمام رماد شقيقها المزعوم

إيلكترا — أوه ! أيتها البقايا الأخيرة لذلك الإنسان الذي أحبيته أكثر من كل من  
عداه . يبقايا عزيزي « أورستيس » كم هذه الحالة التي أنسلمك عليها بعيدة عن الآمال التي  
أحسست بها حينما يسرت لك سبيل الارتحال من هذا المكان . اليوم ليس إلا رماداً  
جامداً ، ذلك الذي أمسكه بيدي . حينما تركت هذه البلاد يابني كنت مملوءاً بالحياة . آه !  
ياليتني كنت مت قبل أن أرسلك إلى أرض أجنبية حين حملتك بين ذراعي ونجيتك من  
الموت ! نعم كنت ستموت في ذلك اليوم ، ولكنك كنت تقاسم والدك قبره ، أما اليوم  
فأنت قد هلكت ببؤس أجنبياً عن وطنك ، وفي أرض النفي بعيداً عن أخوتك ، ولست  
أنا النعسة التي غسلت يداها جثتك ورفعتها من وسط اللهب ، وإنما أيد أجنبية أيها البائس  
هي التي قامت نحوك بهذا الواجب الأخير . والآل أنت تعود إلى رماداً خفيفاً في زق  
خفيف . واحر قلباه ! ماذا أفادت العناية التي أحطت بها طفولتك والتي كنت سعيدة  
بأن أفيضا عليك ، لأنك لم تكن قط أعز علي والدتك منك علي أنا ، ولا أحد غيري في  
المنزل كان ينشغل بطعامك ، وإلى وحدي كنت تتجه دائماً داعياً ليأى بشقيقةتك . والآل  
موتك نزع مني كل شيء في يوم واحد . لقد ارتحلت كالعاصفة حاملاً معك كل شيء :  
فأبى لم يعد موجوداً ، وأنا مت ، وأنت نزلت إلى القبر ، أعداؤنا ينتصرون . إنها ثمة من  
السرور ، تلك الأم غير الجديرة باسم الأم ، والتي بدون علمها أرسلت إلى عدة سرا

رسائل تنبئني فيها بأنك ستظهر وستعاقبها ، ولكن الجن الشرير الذي يتعقبنا نحن الاثنين قوض هذا الأمل الأخير . واحر قلباه ! واحر قلباه ! أيتها البقايا البائسة آه ! آه ! لقد قت بأشأم الأسفار ، وعدت لتتقضى عليّ . نعم أنت قضيت عليّ يا شقيقى فاستقبلنى إذا ، فى مقرك الأخير . لينفتح العدم لشقيقتك المنعمدة حتى أنوى معك من الآن فصاعداً تحت الأرض . حينما كنت على ظهر الأرض ، كان حظك وحظى متساويين . والآن أيضاً أنا أتمنى الموت ، لأفاسمك قبرك ، لأنى لا أعلم أن الموتى يعرفون الألم .

### تعارف أورستيس وشقيقته إيلكترا

إيلكترا — هل من الممكن أن تكون من أسرنا ؟  
 أورستيس — لو استطعت أن أثق بهؤلاء النساء لأوضحت لك نفسى .  
 إيلكترا — أنت تستطيع ذلك ، تكلم ، إنهن سيكن كنومات .  
 أورستيس — حسن ، دعى هذا الوعاء لكى تعلمى كل شىء .  
 إيلكترا — أوه اكلا ، أستحلفك بالآلهة أيها الأجنبى لا تضطرنى إلى ذلك .  
 أورستيس — افعلى ما أقول ، فلن تندمى عليه .  
 إيلكترا — أستحلفك بهذه اللحية التى ألمسها ألا تنزع منى هذه الوديفة العزيرة .  
 أورستيس — كلا ، أنا لا أستطيع ذلك .  
 إيلكترا — ما أشقانى يا أورستيس ! هل ينبغى أن أحسد حتى على رمادك !  
 أورستيس — قولى خيراً من ذلك ، فأنت تحزنين نفسك خطأ .  
 إيلكترا — كيف أنا أحزن نفسى خطأ على انعدام شقيقى ؟  
 أورستيس — ليس لك الحق فى أن تنطقى بهذه اللغة .  
 إيلكترا — هل أنا إذاً ، غير جديرة بالراحل إلى هذا الحد ؟  
 أورستيس — لست غير جديرة بأحد ، ولكن هذا الزق لا يحوى شيئاً يمشك .

— ١٣٤ —

إيلكترا — كيف ؟ أحيينا أحمل ما كان جسماً لأورستيس ؟  
 أورستيس — كلا ، إن جسم أورستيس ليس هنا إلا لفظاً .  
 إيلكترا — أين إذا ، قبر ذلك النعس ؟  
 أورستيس — قبره ! إنه لا يوجد قبر لمن يعيشون .  
 إيلكترا — ماذا تقول يا بنى ؟  
 أورستيس — لا أقول شيئاً غير حق .  
 إيلكترا — هل من الممكن أن يكون حياً إذا !  
 أورستيس — مادمت أحياء .  
 إيلكترا — هل أنت إذا ، أورستيس ؟  
 أورستيس — انظري إذا ، إلى هذا الخاتم الذى طبعه على والدى ، لتبينى أن  
 ما أقوله حق .  
 إيلكترا — أيها اليوم السعيد !  
 أورستيس — نعم سعيد فى الواقع .  
 إيلكترا — أوه ! أيها الصوت العزيز أنت فى النهاية جئت !  
 أورستيس — من العتب بعد الآن أن تنسى أخبارى .  
 إيلكترا — أنا أحتضنك بين ذراعى .  
 أورستيس — لنشأ السماء أن يكون ذلك دائماً .  
 إيلكترا — أيتها الرفيقات العزيزات ، يانساء مدينتى . انظرن هذا هو «أورستيس»  
 الذى أماتته فى الماضى حيلة وأقذته اليوم حيلة .

### حوار بين كليتمنسترا وإيلكترا

إيلكترا — أنت لن تقولى لى اليوم — إذا كنت تكلمينى بهذه اللهجة — إننى  
 أنا التى وجهت إليك أولاً كلمات مرة ، ومع ذلك فلو سمحت لى لأجبتك كما ينبغي عن أبى  
 وعن أختى .

كَلِمَةٍ مِّنْ سِرِّهَا — ليكن ، فأنا أوافق على ذلك ، ولو أنك استعملت دائما هذه اللغة لما كُتبتك بمراة .

إيلكترا — سأتكلم إذا ، أنت تعترفين بأنك قتلت أبى ، فهل يمكن إذا ، أن يعترف بشيء أكثر إخبالا من ذلك ، سواء أكان قتله عدلا أم غير عدل ؟ أما أنا ، فأقول لك : إن قتلك إياه كان ضد كل عدالة ، إنما ذلك الرجل الفاجر الذى تعيشين معه الآن هو الذى أغواك وقادك إلى هذا العمل . إسألى أرتيميس الصائدة من ذا الذى كانت تريد أن تعاقبه حينما حجبت أكثر الرياح فى « أوليس » أو بالأحرى : أقول لك ذلك أنا نفسى ما دمنا لا نستطيع أن نعلمه منها ، قد نعى إلى أن والذى فيما مضى تلهى بأن تعقب فى إحدى الغابات المقدسة لأرتيميس وعلا جديرا بالملاحظة بسبب جلده المنقط وقرونه الطويلة فذبجه . وفى أثناء تمله بانتصاره ترك كلمات لا أدرىها تخرج من فمه . وإذا ذلك سخطت ابنة « ليتو » وحجرت الهيلين إلى أن يضحى أبى بابتته تكفيرا عن خطيئة ذبحه ذلك الحيوان . وها هو ذا السبب الذى من أجله كانت ابنتك ضحية ، إذ أن الجيش الذى كان محجوزا فى « أوليس » لم يكن يستطيع أن يصل إلى تروادة أو يعود إلى وطنه إلا بهذا الثمن . وهكذا بعد أن قاوم والدى زمنا طويلا أذعن للضرورة وسلم بذبحها ولم يكن ذلك منه إرضاء لـ « مينيلائوس » بل لو فرضنا معك أنه أراد بهذا العمل أن يؤدى خدمة لأخيه ، فهل كان يجب من أجل ذلك أن يهلك بيدك ؟ وبأى حق ؟ إحدري أن تكونى - بتأسيسك قانونا كهذا للأناسى - تعدين لنفسك مشروع دموع وندم ، لأنه إذا كان الدم يتطلب قانونا كهذا للأناسى - تعدين لنفسك مشروع دموع وندم ، لأنه إذا كان الدم يتطلب

الدم ، فإن العدالة تريد أن تكونى أولى المهالكين لكن إحدري أن تستندى إلى مبرر عايب كهذا ، لأنه ، أنبئنى من فضلك ، لماذا أنت تنزملين اليوم بالعار بيجياتك مع هذا المجرم الذى ساعدك فيما مضى على قتل والدى ؟ ولماذا عندك أطفال منه على حين أنك تتأسفين على وجود الثمرات الشرعية للاجتماع الشرعى ؟ كيف أوافق أنا على سلوك كهذا ؟ وهل تقولين إنك بهذا أيضا تنتقمين لابنتك ؟ إنك لن تستطيعى أن تقولى ذلك بدون خجل ، لأنه ليس جيلا أن تزوج امرأة عدوا بسبب ابنتها ، ولكن من المستحيل إعطاؤك رأيا

بدون أن تذهبي لتصيحى فى كل مكان أنا نشنع على أمنا . ومع ذلك فإن التى أراها فىك  
هى أقل أما منها سيدة آمرة ، أنا التى أحيا حياة بأسة بين أحضان الآلام التى لا تدرج  
تحت حصر والتى أنت وعشيقك لا تسكفان عن أن ترهقانى بها . أما ذلك الآخر المنفى  
الذى أنقذ لا بدون عناء من يديك وهو « أورستيس » التعس فإنه يحيا بعيدا عن هذا  
المكان حياة شقية . لقد وبختنى مرات كثيرة على أن ربيته لينتقم لنا . كنت سأقوم أنا بهذا  
الانتقام لو أننى كنت مقتنعة بالمقدرة عليه . وبعد كل هذا أعلنى فى كل مكان أننى رديئة  
وغضوبة ووقحة كما تختارين . وإذا كانت هذه المعائب حقا من نصيبى ، فإن التى أنا مدينة  
لها بالحياة لاحق لها فى أن تحمر من ذلك .

### ( ٥ ) أوديبوس ملكا Oedipos Roi

تتلخص المأساة فى أن الوباء يتفشى فى مدينة ثيبا ، ويظل يحصد الأرواح ويكتسح  
الأفراد والأسر بهيئة مرعبة لا عهد للهيلين بها إلا فى الأحيان التى يكون الآلهة فيها غاضبين  
عليهم ، فترتاع الجماهير وتضطرب الأسرة المالكة ويعاهد الملك « أوديبوس » الشعب على  
أن يعينه بكل ما لديه من قوة على التخلص من هذه الحالة ثم يرسل « كرييون » شقيق  
زوجته إلى « ذلفيه » ليستشير « أبولون » فيفعل ويعود مزودا بالوحى المحدد ، وهو أن الملك  
السابق « لايوس » قد مات قتيلا ، وأن قاتله موجود فى المدينة ، وأن الوباء لن ينقطع عنها  
إلا إذا مات هذا السفاح أو نفى ، فيقلق « أوديبوس » ويصم على أن يكشف هذا السر  
ويستنزى اللعنة على هذا القاتل ثم يرسل فى طلب العراف « تيرسنياس » تحت تأثير نصيحة  
« كرييون » . وعندما يمثل بين يديه يسأله عن السر ، فيأبى أن يعترف فى أول الأمر ،  
ولكن « أوديبوس » يهدده ويسخر منه سخرية لاذعة ويقول له متهمكا : « إذا كان  
الآلهة قد اصطفوك حقا وجعلوا قلبك موطنا للوحى فلماذا لم يلهموك حل لنز أبو الهول  
الزعج الذى هزمته أنا حين تنبأت بهذا الحل العويص » . ( أنظر الصورة رقم ٢٢ فى  
الصفحة الآتية ) .



[ الصورة رقم ٢٢ مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد في متحف الفايكان بروما ،  
وهي تمثل أوديبوس جالسا أمام أبي الهول الهيليني الذي يوجه اليه ذلك اللغز العويص الشهير ]

وإذ ذاك لايسع العراف إلا أن يعلن أن أوديبوس نفسه هو الذي يدنس وجوده هذه  
المدينة ، فينزعج « أوديبوس » ويرميه بالكذب والبهتان . وعلى أثر احتلال  
هذه العقيسة نفسه يتشاجر مع شقيق زوجته ، وحينما تسمع الملكة « يوكستة » ضجيج  
هذه المشاجرة تسرع إلى حيث شقيقها وزوجها ، فينبئها هذا الأخير بتهمة « تيرسياس »  
فتطلب إليه ألا ينزعج من قول العراف وتطمئنه قائلة :

في الواقع أن وحيًا تنبأ في الماضي للملك « لايس » بأنه سسيقتل بيد ابنه ، ولهذا بعد  
وضع هذا الطفل بثلاثة أيام أمر والده بأن يقذف به فوق جبل عال غير قابل للتسلق ، وفوق  
ذلك فإن الذين قتلوا « لايس » هم من قطاع الطريق الأجانب التقوا به عند مفترق الطرق

الثلاث . وبهذا أنت ترى أن « أبولون » لم يوفق في هذا الوحي ، وأن هذا الطفل لم يكن هو قاتل والده ، ولكن « أوديبوس » يهتز قلبه حين يسمع عبارة زوجته ، وهي أن « لايس » قد قتل عند مفترق الطرق الثلاث ، لأنه يتذكر أنه فعل فعلته في ذلك المكان . وعلى أثر ذلك يأخذ في سؤال : يوكستا مضطرباً ويسرد تاريخه عليها فينبئها بأنه ابن « بوليبيوس » و « ميرويا » ملكي « كورنتا » ولكنه قيل له في أحد الأيام على المائدة : إن « بوليبيوس » لم يكن والده ، فارتاع من هذه العبارة واتجه سراً إلى « ذلفيه » وسأل الوحي فتنبأ له بمستقبل فظيع ، إذ نبأه بأنه سيقتل والده ، وسيزوج بوالدته ، وأنه سينتج من هذا الزواج نسلًا بغيضاً يقزز البشر ، فانزعج وفر من مدينة كورنتا ثم يستأنف روايته فيقول مخاطباً زوجته : وعند ما وصلت إلى ذلك المكان الذي تتحدثين عنه ، التقيت في الواقع بشيخ مجهول فوق مركبته ومعه حاشيته ، فأرادوا أن يقصوني عن طريقهم بمنف ، بل إن ذلك الشيخ شكني بمصا مدينة . واذ ذاك تملكنتي ثورة الغضب ، فقتلتهم جميعاً . والآن أنا أسأل نفسي : ألا يمكن أن يكون هذا الشيخ هو « لايس » ؟ . وإذا نسمع « يوكستا » هذه القصة تستمر في طمأنته فتؤكد له أن خادماً قد نجا من الموت ونبأها بأن زوجها قد قتل بأيدي عدة أشخاص . ولكي تزيد في طمأنته ترسل في طلب ذلك الخادم وكان يرعى القطعان في الجبل . وفي نفس اللحظة يصل رسول من كورنتا ويخبرهم بأن الملك « بوليبيوس » قد مات ، وأن المدينة تدعو « أوديبوس » لتتصده على عرشه . وعند ذلك يسخر « أوديبوس » من الوحي ، إذ أن الرسول قد أخبره بموت والده موتاً طبيعياً وأنه لم يقتله ، بيد أنه لا يفكر في أن الوحي قد تنبأ له بتزوج والدته ، وأن هذه الوالدة لم تمت بعد ، ولكن الرسول يهتف به قائلاً : اطمئن فأنت لست ابن « بوليبيوس » و « ميرويا » إذ أنا نفسي الذي وجدتلك سابقاً على جبل « كيثيرون » وتسلمتك من أحد رعاة الملك « لايس » وكانت قدماك موثقتين ومتورمتين . ومن هذا جاء اسمك « أوديبوس »<sup>(١)</sup> فتنبأك « بوليبيوس » و « ميرويا » .

(١) كلمة « أوديبوس » في اللغة الهيلينية معناها : ذو القدمين المتورمتين .



وإذ ذاك تكتمنى « يوكتستا » بهذا الإيضاح فتغادر المسرح ، وهنا يصل الخادم الذى كان يرافق « لايوس » يوم قتله ، وهو نفسه الذى كان رسول كورنتا يتحدث عنه وينبئ الملك والملائكة بأنه هو الذى سئم العاقل إليه فيعرفه ، وهنا يصيح « أوديپوس » : واحترق قلباه واحترق قلباه ! . سيتضح كل شيء . أوه ! أيها النور أنا أراك للمرة الأخيرة ، ثم يدخل القصر . وعلى أثر ذلك تولول الجوقة على حظ الملك . وهنا يصل رسول آخر فيروى أن « يوكتستا » قتلت نفسها بأساً ، وأن « أوديپوس » قد فقأ عينيه .

يرجع بعد ذلك « أوديپوس » ، والدم يتقاطر من عينيه ولم يعد إذ ذاك الملك المتكبر ، وإنما هو متوسل متواضع يرجو « كرييون » الذى سبه أول الأمر أن يعينه على الخروج من المدينة وأن يعنى ابنتيه ثم قبل هاتين التعتين وبتتعد بخطى بطيئة مستمطراً على تلك الأرض التى طردته لعناته الشخصية .

بهذه الخاتمة الأسيفة تنهى تلك المأساة القيمة التى يمكن أن نوجزها فى جملة واحدة ، مؤداها أن ملكاً يصرف كل ذكائه وعنايته فى استكناه أحد الأسرار حتى إذا تم له استكناها تبين أنه ضده ، وكان معول مجده ، وعلة هوى تاجه .

بعد النقاد هذه المأساة - من ناحية موضوعها وتصوير أخلاق شخصياتها ، وتنسيق أدوارها ومناظرها وما اشتملت عليه من عواطف وأحاسيس - فى طليعة أبرز المآسى الهيلينية ، وقد اتفقوا على أنها أبدع ما بقى لنا من مآسى « سوفوكليس » لأنها هى اللوحة الناطقة التى يبدو عليها فنه فى أبهى صوره ، وتتمثل فيها ثقته بنفسه فى أروع مظاهرها .

نعم قد يكون موضوعها مقتبساً من أوديپوس إسكيلوس التى فقدت ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أنه أحدث فيها تجديدًا ذا شأن عظيم ، لأن فهمه الخالص لروح المأساة قد ظهر فيها بأجلى معانيه ، فثلاً بدل أن كانت غاية المأساة عند « إسكيلوس » إظهار مصير « أوديپوس » التمس وتحقيق هوى لعنة الآلهة على نسل « لايوس » أصبح هذا المرمى عند « سوفوكليس » هو إيضاح مساهمة « أوديپوس » فى كشف جرميته وإبانة تهوره الذى يدفع به إلى حضيض الهوة السحيقة التى تردى فيها .

كان « أوديبوس » من مبدأ المأساة إلى نهايتها يشغل الصف الأول فيها ، وظل موضع  
عناية النظارة وإعجابهم بسبب عظمته ورفعته وقوة إرادته وتعاسته المزعجة المليئة بأجل أنواع  
الكرامة والعزة .

أما أسلوبها ، فهو خصب غنى ، مرن متألق ، وهو فوق ذلك يهز القلوب ويملؤها  
رحمة وإشفاقا . وأما أغاني الجوقة ، فهي فيها أفن منها في المآسى الأخرى ، وأدوارها  
موزعة على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور « أوديبوس » والثاني بأدوار : الكاهن و « يوكستا » وخادم  
« لايبوس » والثالث بأدوار : « كرييون » و « تيرسياس » والرسولين .

### ولولة أوديبوس

على أثر فناء « أوديبوس » عينيه بيديه يقول له رئيس الجوقة : إن من الخير له أن  
يموت على أن يحيا أعمى ، فيجيبه بقوله :

كف عن النطق بأنى لم أفعل خيرا ما كان على أن أفعله ، ولا تتقدم إلى نصائح  
متأخرة . فى الواقع أنا لا أدرى بأية عين كنت سأنظر إلى والدى التعسفين حين أنزل إلى  
« هاديس »<sup>(١)</sup> بعد هذا الاغتيال الذى ارتكبته نحوهما والذى لم يكن الخلق وحده كافيا  
للعقاب عليه . هل تظن أيضاً أن حياة أبنائى - وقد ولدوا كما ولدوا - هى عندى مشتهة ؟  
كلا ، أنا لم أكن أستطيع أبداً أن أراهم ولا أرى هذه المدينة وأسوارها ، ولا هذه التماثيل  
الإلاهية المقدسة التى حرمتها على نفسى أنا الشقى حينما كنت أحقق لثيبا الوجود الأكثر  
مجداً بأمرى جميع السكان أن يطردوا ذلك الذى أهان الآلهة والذى أعلن الوحى أنه ملوث  
بدم « لايبوس » . فهل كنت أستطيع بعد أن أبديت كل هذا العار فى نفسى أن أنظر إلى  
التيبين بعين هادئة ؟ كلا ، بكل تأكيد . ولو كان من الممكن أيضاً منع الأصوات التى

---

(١) هاديس : هو إله الجحيم .

ترن في الآذان لما ترددت في أن أعزل جسمي النفس ، لكي أكون أعمى وأصم في الوقت نفسه ، لأن العذوبة في الاليعس الإنسان بالآلامه . أوه يا « كيثرون » ! لماذا استقبلتني ؟ لماذا لم تمنحني الموت في نفس اليوم الذي استقبلتني فيه حتى لا أوحى إلى بني الإنسان بسر مولدي ؟ . أوه يا بوليبوس ! . أوه يا كورنتا ! يا أيها القصر العتيق الذي كنت أدعوه قصر والدي . أية آلام كانت محتفية تحت تلك المظاهر الجيلة لذلك الذي غذيته ! إنه أعين اليوم أنى مجرم ، وأنى ولدت من أبوين مجرمين . إنه أيتها الطرق الثلاث ، وأنت أيها الوادي المنعلى بغابات السنديان وأنت ياماتقى الممرات الذي شرب دم والدي مسفوحاً بيدي ، هل لا تزالون تذكرون ذلك الاغتيال الذي لوئسكم به ، والجريمة التي جئت فافترقتها هذا . أوه أيها الزواج ! أنت منحتني الحياة ، وأنت أقيمت بي عن طريق صلة فظيمة بين ذراعي تلك التي أنساني . أنت حققت في الوالد أخاً وابناً ، وفي الخطيبة زوجاً ووالدة . وأخيراً أبدينا كل مالم ير بنو الإنسان أفضح منه ، واسكن لنفسك عن الكلام ، لأنه ليس من المسموح قول ما يجبل فعله . أسرعو باسم الآلهة فأخفوني بعيداً عن هذا المكان أو اقتلوني ، أو ألقوني في البحر أو في أى مكان لا ترونني فيه بعد ذلك . اقتربوا وتنزلوا فالسوا تمسك ، دعوا أنفسكم تتنعم ، لا تخشوا شيئاً . إنه لا يوجد بين بني الإنسان أحد غريبى يقدر على أن يحتمل آلامى .

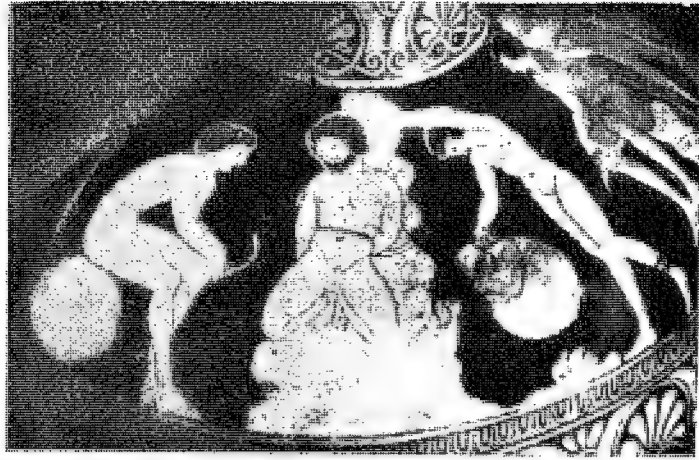
### ( هـ ) التراكيديات Les Trachiniennes

تتلخص هذه المساة في أن « هيركليس » بعد أن يحارب في جزيرة « أبينوس » يعود إلى « تراكيس » وتسبقه إلى المدينة عدة أسيرات توجد بينهما « يولا » بنت « أوريتوس » ملك إيجيايا الذي هزمه هيركليس شر هزيمة . ( انظر الصورة رقم ٢٣ في الصفحة التالية ) وعند ذلك تخشى « ديانيرا » زوجة البطل أن تتسلط هذه الأسيرة على قلب زوجها لاسيما وأنها كانت قد أنبأت بأنه يا حظه بظفراته ، فتبعث إليه بثوب من خصائصه أن يؤثر فيه تأثيراً سحرياً قد أعدته له بنصيحة « السكتتوروس نيسوس » وقصة ذلك أن « نيسوس »



[ الصورة رقم ٢٣ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف رسمه ، وهي تمثل هيركليس البطل الأعظم في قصر الملك أوريتوس قبل مقاتلته لياح ، وأمامه « يولا » معشوقته الفاتنة ] .

هذا كانت مهمته نقل الناس من أحد شاطئى نهر « إيشمينوس » إلى الآخر ، فلما حمل « ديانيرا » — وكانت قد تزوجت هيركليس حديثاً — ليجتاز بها النهر ، رآه زوجها الواقف على الشاطئ يمد إلى جسمها يده الوقحة ، فاهتاج وصوب إليه من قوسه سهماً قد غمسه في سم تدين كان قد قتله سالفاً فجرحه جرحاً مميتاً ، ولكن هذا الكنتوروس قبل أن يلفظ النفس الأخير قال لديانيرا هذه العبارة : إذا جمعت بيديك الدماء المتجمدة حول جرحى عند المكان الذى جلله سم السهم بسواده ، فستفوزين بوسيلة قوية لسحر هيركليس وللتأكد من حبه ولا إبعاده عن كل امرأة أخرى ، فجمعت « ديانيرا » تلك الدماء واحتفظت بها . وعند ما تعلم بميل زوجها إلى هذه الأسيرة الجديدة تغمس الثوب في تلك الدماء وتبعثه إليه لتضمن قلبه ، ولكنها لا تلبث أن تعلم أن هذا الثوب قد علق بجسم زوجها وأخذ يعذبه بالآلام لا تحتمل ، فترك المسرح يائسة وتنحدر ، ثم يحضر هيركليس معتمداً على ابنه « هيلوس » . وبعد أن يخف ألمه قليلاً يودع الحياة في شكوى تمزق القلوب ثم يسأل ابنه أن يحمله إلى جبل « إيتا » المخصص لزوس . وهناك يطلب أن يحرق حياً ، لينهى آلامه فيطيبه ابنه رغم تألمه عليه وينادر المسرح بعد أن يبدي شجاعة عظيمة ، ثم ينفذ الوصية . ( انظر الصورة رقم ٢٤ في الصفحة المقابلة ) .



[ الصورة رقم ٢٤ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهى تمثل هيركليس البطل الخالد جاثياً فوق الجحمة ، وعلى مقربة من تلك الجحمة يجلس ابنه هياوس ، وإلى جانبه أحد خدمه

يجمع النقاد على أن هذه المأساة أضعف ما بقى من مآسى « سوفوكليس » وأقلها أهمية وقد اتخذ المؤلف عنوانها من الجوقة المكونة من نساء « تراكيس » مدينة هيركليس الواقعة فى سفح جبل « إيتا » ولا يعرف أحد متى مثلت ، وإنما يظن الباحثون أنها من مؤلفات الشيخوخة ، لأن عليها طابع ذلك العهد . ومهما يكن من ضعفها فهى لم تخل من صور قيمة لأن المؤلف سار فيها طبق عادته ، فلم يتخذ موضوع الأقصوصة غاية له ، بل رعى إلى تصوير الظروف الخلقية والاجتماعية التى تكتنف أحداثها ، وإنما ضعفها ناشئ من خفوت الروح الفنية فيها . فدور ديانيرا دقيق وشيق ، ولكنه ليس فاجعياً إلى الحد الممتاز الذى يصعد بالمآسى إلى الصفوف الأولى . وكذلك دور هيركليس مؤثر أشد التأثير بسبب ما اشتمل عليه من آلام مادية ومعنوية ، ولكنه مفرط فى القصر ليس فيه بسط ولا تفصيل لأن صاحبه لا يظهر على المسرح إلا قبيل موته . ومن عيوبها الفنية أيضاً أن الاهتمام لا يخصص فيها بفرد واحد كما يتطلبه الفن المأساوى وتقضييه وحدة العمل الخالصة من كل شائبة ، وإنما

هو يتعلق بديانيرا وهيركليس كليهما . فبعد أن تكون الأولى هي المرموقة من جميع الأعين تختفى ، ويشغل الثانى هذه المنزلة عنها ، وهذا نقص شائن . وفوق ذلك فإن جميع أدوار المأساة بعد هذين الدورين توشك أن تكون خالية من عوامل التأثير خلوا تاما .

أما صورتها فهي تختلف عن صور المأسى الأخرى ، إذ أن استهلالها وخاتمتها قد جاءا على هيئة قصصية تحمل طابع « أوربيديس » الذى لم يكن قد عم بعد ، وهذا يذكرنا بتأثير إسخيلوس فى شيخوخته بسوفكليس فى شبابه . وتلك ظاهرة اجتماعية توضح إحدى سنن الكون الغامضة ، وهى انحناء الشيوخ إبان ضعفهم أمام تيار الشباب القوى الجارف وظهورهم بمجاراته والتعلق بأهدابه .

أما أغاني الجوقة فيها فهى قصيرة ولا يبدو عليها أى مظهر جدير بالملاحظة ، وبالإجمال : هى أولى أن تعد من مأسى الدرجة الثانية . ونحن نرجح أنها لم تكن ضمن المسرحيات التى فاز فيها الشاعر بالأولية . وعلى أى حال ، فقد كانت أدوارها موزعة كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى ديانيرا وهيركليس ، والثانى بدورى : هيلوس بن هيركليس ، وليكاس رسوله . والثالث بأدوار : المرضع ورسول آخر وأحد الشيوخ .

### (و) فيلكتيتيس Philoctétos

اقتبس المؤلف موضوع مأساته هذه من أقصوصة قديمة ترجع إلى مبدأ الزحف إلى تروادة . ومجمل هذه الأقصوصة هو أنه فى أثناء زحف الجيش الهيلينى يصاب أحد أبطاله وهو فيلكتيتيس فى قدمه بجرح ، فتظل الرائحة الكريهة تنبعث منه إلى حد غير محتمل ، فينصح « أوديسوس » لقومه أن يهجروه وحده فى جزيرة « لنوس » القاحلة فيفعلون ويتركون له قوسه ، وسهامه التى وهبها لهاها هيركليس قبل موته ، فيقضى فى هذه الجزيرة عشرة أعوام لا أنيس له ولا سمير غير هذه السهام الصائبة التى يرمى بها الطيور والحيوانات ليتغذى بها ، والوحوش المفترسة ، ليدفعها عن نفسه ، وينساه الهيلين تماما ، فلا يعود أحد

يفكر في شأنه أثناء هذه الأعوام العشرة ، غير أن العراف « هيلينوس » ينبئهم قبل نهاية الحرب بأن مدينة تروادة لن تسقط في أيديهم إلا إذا استعملوا لذلك سلاح هيركليس الذي هو الآن ملك لفيلسكتيتيس الجريح المهجور في جزيرة « ليمُوس » فيقع اختيارها طبعاً على « أوديسوس » فيكلفونه بالذهاب إلى تلك الجزيرة ليحضر السلاح . ويحمل معه فيلسكتيتيس ، ولكن لما كان أوديسوس يعلم أنه ألد أعداء ذلك الجريح ، لأنه هو الذي نصحه بهجره ، فإنه يصمم على أن يستعين على إتمام هذه المهمة بشخص آخر لا عداً بينه وبين فيلسكتيتيس . وهنا تبدأ مأساة سوفكليس ، وخلاصتها أن أوديسوس يختار كمساعد له على إتمام مهمته « نيبْتوليموس » بن أخيلوس الذي لم يساهم في هجر فيلسكتيتيس . إذ أنه كان لا يزال طفلاً ولم يأت إلى ساحة الحرب إلا حديثاً .

وعند ما يصلان إلى الجزيرة يفهم « نيبْتوليموس » أن أوديسوس يريد أن يستخدمه في خداع « فيلسكتيتيس » . وبما أنه ابن « أخيلوس » الذي كان - كما تقول الإلياذة - يبعض الرجل القدير على تزييف فكرته بغضه أبواب الجحيم ، فإنه يرفض أول الأمر أن يساهم في الحيلة التي يرسم أوديسوس نهجها له ، ولكن هذا الأخير يقنعه بفكرته فيصمم على أن يواجه فيلسكتيتيس برفق ويطلب إليه الأسلحة على أن يعده بأن يرده إلى بلاده . وإنما لذلك إذ تتاب فيلسكتيتيس نوبة من نوبات جرحه الأليمة فيكل سلاحه إلى نيبْتوليموس لوثوقه به ، فيتأثر هذا الشاب النحيل بمنظر ذلك التعس ويؤنبه ضميره على خداعه إياه ، فيعترف له بالحقيقة ويقول له ينبغي أن أسير بك إلى تروادة حيث جيش الهيلين ، فيغضب فيلسكتيتيس من هذا العمل غير الحميد ويظل يشكو من هذا المسلك الذي سلكه معه نيبْتوليموس حتى تنزعزع عزيمة الشاب وتحذته نفسه بالتخلي عن هذه المهمة ، بيد أن أوديسوس يصل ويقتاد معه نيبْتوليموس على عجل ويكلف الجوقة المؤلفة من الجنود بأن تحمل فيلسكتيتيس على متابعتها ، ولكن هذا الأخير يعلن أنه يفضل الموت وحيداً في جزيرته على أن يتبعهما ، فيسخر أوديسوس من هذا العناد العايب ويصرح بأنهم ليسوا الآن في حاجة إليه بعد أن استولوا على السلاح ، فإذا أراد الذهاب معهم كان ذلك خيراً له . وإذا كان يعجبه أن يظل في هذه

( ١٠ م - الأدب الهيليني - ثالث )

الجزيرة فليبق . أما نِيْپْتُولِيُوس فيندم على هذه الفعلة ويعود إلى فيلكيتيس فيرد إليه سلاحه رغم المقاومة العنيفة التي يلقاها من أوديسوس . وأكثر من ذلك أنه يعده برده إلى بلاده دون مقابل . وإتهم لعل هذه الحالة إذ يظهر هيركليس فيأمر صديقه بالذهاب إلى تروادة ويشره بأن جرحه سيبرأ هناك . وبهذه الخاتمة تنتهى المساة .

ويرى النقاد أن انتهاءها على هذه الحالة آية عجز المؤلف عن حل تلك المشكلة التي كانت قد تعقدت بين أولئك الأبطال الثلاثة المختلفين في نزعاتهم وأخلاقهم : فأولهم هادى مخادع ، وثانيهم صريح نبيل وثالثهم غضوب حائق . وإذا ، فلم يجد سوفوكليس أمامه لفض المشكلة إلا تدخل الآلهة أو أنصاف الآلهة .

مثلت هذه المساة فى سنة ٤٠٩ أى أنها من منتجات الشيوخوخة ، وبالتالى بعد أن طرق إسخيلوس وأوربيديس موضوعها ولكن مأساتيها - مع الأسف - قد فقدتا ، فأصبحت الموازنة بين هذه المأسى الثلاث المتهلة من منبع واحد غير ميسورة ولو أنها تيسرت لأنجحت لنا ثلاث صور واضحة لميزات هؤلاء الشعراء الثلاثة ، على أن الذى لا ريب فيه أن الجدير بالإعجاب فى مأساتنا هذه هو صدق العواطف الإنسانية المتباينة المرسومة فيها والتي تدفع أولها أوديسوس الجرب الخنك إلى اإقرار لثم الخداع تجاه رجل جريح مهجور مهموم فى سبيل الحصول على غايته .

وتحمل ثانيها « نِيْپْتُولِيُوس » الشاب البرىء على التمسك بأهداب الفضيلة والترفع عن الحيلة والنفاق فى المبدأ ثم ينتهى الأمر بتأثير البيئة وتغلب دهاء الكهول على بساطة الشباب ثم يستيقظ الضمير الطاهر فيجلبجل صوته السماوى بإجلال الفضيلة واحتقار الرذيلة ، فتتنبه فى هذا القلب الناشئ فطرته النبيلة الموروثة عن والده العظيم أخيلوس فيتمرد على الخيانة وينبذ الخداع .

وتلجئ ثالثها « فيلكيتيس » الحانق الخاقد إلى الثورة والهياج . ولا جرم أن هذه الأحاسيس جميعها صور تمر فى كل يوم بأكثر نفوس بنى الإنسان ، وتتردد بين قلوبهم وعقولهم ، وتقويها البيئة حيناً ، وتضعفها أحياناً حسب الظروف والأحوال .



بيد أن الفن الفاجعى فيها ليس عظيم الأهمية ، ولا خليفاً بالافتتان ، ومع ذلك ففيها ناحية قيمة بالاعتبار، وهى أن تطورات أحداثها ومباغثات وقائعها نابعة من دواخل نفوس أشخاصها، لا من مؤثرات خارجية تفاجئهم على غير انتظار فتتهرهم على ما يأتون من أفعال . ولهذا كانت أقرب إلى الفطرة وألصق بالطبيعة .

أما أسلوبها فلا نظير له من حيث البساطة والرقّة فيما بقى لنا من مآسى هذا الشاعر . ومما يسترعى الانتباه فى هذه المأساة بنوع خاص هو أن دور الجوقة فيها قد نقص إلى حد بعيد ، ولعل هذا هو أحد التطورات التى كانت قد بدأت تصبغ البيئة المسرحية بلونها فى ذلك الحين ، فخفض لها شاعرنا وهو فى الخامسة والثمانين ، ليلوح بالبصيص الضئيل الباقى له من علائم الحداثة والتجديد . وأخيراً كان توزيع أدوارها على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدور « فيلكيتيس » والثانى بدور « نيتيوليموس » والثالث بأدوار : « أوديسوس » وأحد الجواسيس ، و « هيركليس » .

والآن إليك ترجمة نموذج منها :

### حوار بين نيتيوليموس وأوديسوس

نيتيوليموس — بماذا تأمرنى إذا ؟

أوديسوس — ينبغى أن تستعمل مع « فيلكيتيس » لغة كفيلة بأن تخدع قلبه ، فحين يسألك : من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟ قل له : إنك ابن أخيلوس ، فمن العبث الكذب فى هذه النقطة وإنك عائد إلى وطنك بعد أن هجرت جيش الهيلين البحرى الذى تحمل له حقداً عنيفاً ، وإنهم قد توسلوا إليك أن تغادر وطنك ، وعند وصولك إلى جيشهم رفضوا أن يساموك أسلحة والدك « أخيلوس » التى أعلنت حقك فيها بعدالة وإنهم أبوها عليك ، ليعطوها لـ « أوديسوس » . وهنا أرهقنى كما تشاء بأعظم الإهانات استجابة لسفك الدماء . فأننا لن أشعر من ذلك بأية غضاضة ، أما اذا لم تتبع تعاليمى ، فإن جميع الهيلين سيكونون

فى عفاء . فى الواقع أنه إذا لم مجرد « فيلكيتيس » من قوسه فلن يمكن أبداً أن تدمر مدينة « دَرْدانوس<sup>(١)</sup> » . أعلم الآن لماذا أنت تستطيع أن تواجهه بثقة وأمن ، ولماذا لا أستطيع أنا ذلك . لقد ارتحلت من وطنك دون أن ترتبط بأى قسم<sup>(٢)</sup> ودون أن تخضع للضغط . أنت لست من الذين أجروا ابتداء إلى « إليون » وهذه وقائع يستحيل على أنا أن أنكرها . ولهذا لو عرفنى وكانت قوسه بيده لأهلكنى ، وهلاكى ينتهى إلى هلاكك . وإذا ، فينبغى أن تستعمل المهارة ، لتسلبه أسلحته التى لا تقهر . أنا أعرف يا بنى أنك أنت لم تولد لثقول أو تستعمل كذباً كهذا ، ولكن جائزة النصر عذبة المنال . تجرباً ، ستكون عادلين فى مرة أخرى . والآن دع نفسك لى واترك كل حياء فينة بسيطة من النهار . وعلى أثر هذا ستستمع بشهرة أعظم الناس ديناً .

نَيْبْتُولِيمُوس — يا ابن « لا إرتيس » إن ما يؤلنى سماعه يقززنى تنفيذه ، لأننا لم نولد لنعمل بوسائل مخجلة ، لا أنا ولا البطل الذى أنجبنى . أنا مستعد لأن أحضر « فيلكيتيس » لا بالحيلة ، لأنه لا يستطيع برجل واحدة أن ينتصر علينا نحن الكثيرى العدد إلى هذا الحد ، نعم قد أرسلت إلى هنا لأعمل معك ، ولكن يقززنى أن أستحق اسم الخادع ، وأنا أفضل أيها الأمير أن أخفق بوسائل شريفة على أن أنجح بوساطة الكذب .

أوديسوس — يا ابن الوالد الكريم ، أنا أيضاً حينما كنت شاباً كنت بطى . الخطابة وسريع التنفيذ ، ولكنى اليوم — وقد علمتلى التجارب — أرى أن اللسان لا الذراع هو الذى يقتاد كل شىء بين بنى الإنسان .

نَيْبْتُولِيمُوس — هل تأمرنى إذا بشىء آخر غير الكذب ؟

أوديسوس — أنا أريد أن تستولى على « فيلكيتيس » بالحيلة .

نَيْبْتُولِيمُوس — لماذا ينبغى استعمال الحيلة بدل الإقناع ؟

(١) دَرْدانوس هو ابن زوس « Dardanos » وهو الذى أسس مدينة تروادة فيما تروى الأساطير فظلت تنتسب إلى اسمه .

(٢) يريد أوديسوس أن يشير إلى القسم الذى أقسمه زعماء الهيلين ليدافعن عن هيلينيه .

- أوديسوس — إنه لن يدع نفسه يقتنع ، وبالغنى لن تستولى عليه أبدا .  
نِيبْتُولِيُوس — من أين جاءت هذه الثقة الغريبة فى قوته ؟  
أوديسوس — من سهامه التى لا يمكن اتقاؤها والتى تحمل معها الموت .  
نِيبْتُولِيُوس — ألا يوجد شىء من الشجاعة حتى لمواجهته ؟  
أوديسوس — كلا ، قلت لك : إنك لن تستطيع أن تأخذه إلا بالحيلة .  
نِيبْتُولِيُوس — ألا ترى من الخجل أن يكذب الإنسان ؟  
أوديسوس — كلا ، إذا كانت نتيجة الكذب إنقاذنا .  
نِيبْتُولِيُوس — بأى وجه يجرؤ الإنسان على أن يستعمل لغة كهذه ؟  
أوديسوس — حينما يكون العمل نافعا لا يحسن التردد .  
نِيبْتُولِيُوس — وأية فائدة لى فى أن يذهب « فيلُسكتيتيس » إلى تروادة ؟  
أوديسوس — إن سهامه وحدها هى التى ستصيرنا سادة هذه المدينة .  
نِيبْتُولِيُوس — أأست إذا ، أنا الذى سأجتاحها كما يذيعون ؟  
أوديسوس — إنك لا تستطيع شيئا بدونها كما أنها لا تستطيع شيئا بدونك .  
نِيبْتُولِيُوس — إذا كان الأمر كذلك فينبغى أخذها .  
أوديسوس — وفوق ذلك ، فإن الفائدة ستكون مضاعفة لك .  
نِيبْتُولِيُوس — مضاعفة ؟ تكلم . أنا لن أرفض العمل .  
أوديسوس — أنت ستنتال فى الوقت عينه شهرة الرجل الماهر ، والبطل الشجاع .  
نِيبْتُولِيُوس — ليسكن . سأفعل ذلك ، وسأغلب على كل خجل .

### ( ز ) أوديسوس فى كولونا

تتلخص هذه المأساة فى أن ذلك البطل بعد أن يهوى من فوق عرشه لا يواسيه فى

بأسائه إلا ابنته « أنتيجونا » التى تتبعه إلى منفاه وتظل تقوده ، فيكون منظرها - كما يقول  
النقاد - كاللوحة النموذجية التى رسمت عليها التماسه تقودها الرحمة .

وعند دخول أوديبوس إحدى الغابات ينبئه أحد عابرى السبيل أن هذه الغابة مقدسة ،  
وهى خاصة بالإلهات الحسنات الثلاث حاميات أثينا ، فيتوسل « أوديبوس » إليهن فى  
دعاء حار ألا يضطهدنه ، ويعلن أنه يضع نفسه تحت حمايتهن . وعلى أثر ذلك يحضر شيوخ  
كولونا ويأخذون فى مضايقته ويثقلون عليه بأسئلة فيها شيء من الفضول . وفى أثناء ذلك  
تصل « إسمينا » ابنته الثانية فارة من ثيبا وتنبيهه بأن « كرييون » قد خلع ، وبأن  
« إتيكليس » شقيقها قد صعد على العرش وطرد أخاه « بولينيكيس » من المدينة ، فاتجه  
إلى مدينة « أرغوس » واستنصر بجيشها على شقيقه وعاد إلى ثيبا بهذا الجيش ، وتخبره  
كذلك بأن « أبولون » قد هدأ بعد هذا الانتقام المرعب وأنه لم يعد حائقاً عليه ، بل إن  
وحياً هبط فى « ذلقه » معلناً أن جثة « أوديبوس » ستحمى الأرض التى ستدفن فيها .  
فلا يتردد أوديبوس فى ان يعلن أنه لن يعود إلى ثيبا حياً ولا ميتاً . وإنهم لعل هذه الحال  
إذا يقدم « ثيسوس » ملك أثينا العظيم ، فيأخذ على عاتقه مساعدته وحمايته ثم يكمل السعاية  
به إلى أولئك الشيوخ الذين كانوا يثقلون عليه ، فيظلون يتغنون له بمزايا تلك الأرض التى  
حل فيها ، والتى يتنافس « بوسيدون » إله البحر ، و « أثينيه » إلهة الحكمة فى حمايتها<sup>(١)</sup> .  
وإذ ذاك يصل « كرييون » - وكان قد قبض على « إسمينا » بعد خروجها وأمر جنوده  
بالقبض على « أنتيجونا » - ثم يأخذ فى تهديد « أوديبوس » بأن يقتاده بالقوة ، ولكن  
« ثيسوس » يحىء ويوبخ كرييون على جراته المجرمة ويأمر الجنود بأن يعيدوا « أنتيجونا »  
و « إسمينا » إلى والدهما فيذعنون ، بيد أن سرور « أوديبوس » بعودة ابنتيه إليه لا يتم ، إذ

(١) يعتبر هذا الفصل الذى تفتى فيه سوفكليس بمزايا هذه المقاطعة من أروع ما خطه قلمه جالا وبلاغة  
وسعرا . وليس أدل على ذلك من أنه حين اتهمه ابنه يوفون فيما بعد بالجنون ليستولى على ثروته حالا ،  
اكفى بأن يبرهن للقضاة على سلامة قواه العقلية بإسماعه لإياهم هذا الفصل الرائع ، فكان سبباً فى بطلان  
دعوى هذا الابن العاق كما أشرنا إلى ذلك حين عرضنا حياة هذا الشاعر وإن كان بعض الباحثين يظنون أن  
هذه الرواية قد لا تكون صحيحة من أساسها .

لا تكاد الفتاتان تصلان إلى أيهما حتى يحضر ابنه « بولينيكيس » المضطهد ويتوسل إليه أن يتبعه إلى ثيبا ليحقق له النصر ضد « إتيكليس » فلا يسع « أوديبوس » إلا أن يرفض طلبه هذا الابن العاق الذي لم يقدم إليه مساعدة قط ويحجبه باستنزال اللعنة عليه وعلى أخيه . وهنا تتوسل أنتيجونا إلى شقيقها ألا يلتجئ إلى القتال مع شقيقه حتى لا يتعرض إلى التهلكة ، ولكن توسلها يضيع عبثاً فينصرف بولينيكيس .

وبعد أن يتخلص أوديبوس من أعدائه يدعو ثسيوس ويتغافل معه ومع ابنتيه إلى أعماق الغابة المقدسة ثم يحىء رسول فيعلن اختفاء الغامض ، إذ أنه يستعين بابنتيه على التطهر ثم يودعهما فتتركانه مع « ثسيوس » ولكنهما لا تكادان تنصرفان حتى يكون قد اختفى ولا يشهد اختفاء أحد من الفانين إلا ثسيوس وحده .

وأخيراً تنتهى المأساة بالولولة وبتهدى ثسيوس أنتيجونا وأختها ومواساتهما ومعهاتهما على أن يرافقهما إلى ثيبا حيث تنظرهما تعاسة أخرى ، وهى التى كانت موضوع مأساة أنتيجونا .

تتبع هذه المأساة مأساة أوديبوس ملكاً أو قل : هى نتيجة من نتائج صورها سوفكليس فأحكم تصويرها حيث جعلها غاية فى السحر والفتنة ، ولكن النقاد يضعونها بين مؤلفات الشيخوخة إذ أنها لم تمثل إلا فى سنة ٤٠١ قبل المسيح بعد موت مؤلفها وبناية حفيده سوفكليس الصغير . وتعتبر هذه المأساة من ناحية موضوعها أقل مأساوية من مأساة « أوديبوس ملكاً » وإن كانت أكثر جلالاً وإقباضاً . ففى الواقع أن أوديبوس لم يظل فى الهوة التى ألقاه القدر فيها ، وإنما حين صار شيخاً وبعد أن تاه فى الأرض زماناً طويلاً من بلد إلى بلد أنهى الآلهة حياته بالعطف عليه والرضى عنه ومنحه السمو إلى حد حماية الأرض التى سيدفن فيها . وبعد أن استمتع بلذة هذا الوحي اختفى فى الغابة المقدسة بطريقة غامضة لم يكشف سرها لأحد من الفانين غير ثسيوس ملك أثينا . وهكذا كانت هذه المأساة تسجيلاً لجذ هذه المدينة وفضلها على ماعداها من المدن .

استولى المؤلف على هذه الأقصوصة التي لم تكن - كما يقول النقاد المحدثون - تصلح لأن تكون موضوعاً للمأساة ما ، فاستطاع بعبقريته أن يستخلص منها مناظر متباعدة غاية في السحر والفننة كمغف كرييون وأسر أنتيجونا وإسمينا ثم إطلاقهما المؤثر ، ولعنة الشيخ على ابنه . وأخيراً ذلك الاختفاء المعجيب . ويتمثل جمال هذه المأساة على الأخص في جلال أوديبوس الذي لا يفارقه حتى أثناء نفيه وتسوله ، وفي الحنان البنوى الذي يملأ فؤاد أنتيجونا ويملك عليها مشاعرها ، وفي سذاجة الجوقة المؤلفة من الشيوخ القرويين الذين يتباهون بشرف بلدهم أمام هذا الأجنبي في شيء من الرقة والرشاقة ترافقه العزة وتكتنفه الكرامة ، وفي النهاية يتمثل في إبرازه مدينة أثينا تحمى أوديبوس وتكلوّه بعين رعايتها في شخص مليكها العظيم ثسيوس . وتعد هذه النقطة الأخيرة صورة ناطقة لوطنية سوفسكليس .

لا يدرى أحد استخدم شاعرنا في هذه المأساة أربعة ممثلين أم ثلاثة ، ففي الحالة الأولى هم يرجحون أن يكون توزيع أدوارها كما يلي : يقوم الممثل الأول بدور أوديبوس ، والثاني بدور أنتيجونا ، والثالث بأدوار أحد الأجانب وإسمينا وكرييون ، وبواينيكييس وأحد الرسل ، والرابع بدور ثسيوس . وفي الحالة الثانية يفرضون أن هذا الدور الأخير يقوم به على التعاقب : الممثل الثالث ثم الثاني ثم الثالث ثم الأول ، وهو المنظر الأخير الذي يبدو فيه ثسيوس منبثاً باختفاء أوديبوس . وقد ساعد على هذا وجود الوجه المستعار الذي إليه يرجع الفضل في تسهيل هذه المهمة كما أسلفنا في الفصل الأول .

### استمطار أوديبوس اللعنة على ابنه

إعلموا جيداً يأسادة هذه الأرض أنه لولا أن ثسيوس بعثه هنا إلى داعياً إياي إلى جانبه لما اصطكت نبرات صوتي بأذنيه أبداً . وإذا ، فسيرتحل راضياً ، لكن الكلمات التي سيسمعها من فمى لن تروق بالتأكيد حياته أبداً . نعم أيها الشقى إنك حينما كنت تملك العرش الذي يملكه الآن أخوك في ثيبا طردت والدك ونفيت وألجأته إلى لبس الأثمال التي يفتزع منظرها الدموع من عينيك اليوم بعد أن هويت في مثل تعاسى . لاتبتك على آلامى ،

فأنا سأعرف كيف أحتملها محتفظاً ما حييت بذكرى قاتل والده ، لأنك أنت الذى ألجأتني إلى هذه الحالة النعسة ، أنت الذى طردتني ، وإذا كنت أحيأ الآن هذه الحياة المتشردة وأنسول قوت كل يوم ، فإن ذلك خطؤك . لو لم أكن منحت الكينونة هاتين الفتاتين اللتين تطعماني لكنت مت بكل تأكيد ما دامت حياتي لاتتعلق إلا بك . إنما هما الآن اللتان تسهران على أيامي وتحصلان على قوتي . هما بشجاعتهما وتألمهما معى رجلان لأمراأتان ، أما أتما فأنا لست أبابا كما ، وأتما لستما ابني . وهكذا لا تنظر إليك الآلهة إلا بالعين التي ستنظر إليك بها عما قريب عند ما يزحف ذلك الجيش ضد ثيبا ، لأنك لن تحتاج هذه المدينة ، وإنما قبل ذلك ستهوى ملوثاً بدم أخيك ، وسيهوى أخوك معك . وهذه هي اللعنة التي قذفت بها عليكما والتي لا أزال اليوم أدعوها لأستمعين بها على تعليمكما أن تحترما منشي . أيامكما ، وألا تحتقرا والدكما لأنه أعمى . لم يكن مسلك أخيتكما على هذا النحو ولهذا تستتولى الإلهات المفزعات على قصرك وعرشك إذا كان حقاً أن العدالة القديمة المرافقة للنواميس الأزلية لا تزال جالسة إلى جانب « زوس » . إذهب إذا ، أيها الولد الممقوت المحجود من والدك يا أجرم بنى الإنسان ، إذهب مثقلاً باللعنة التي أستمطرها على رأسك . أنا أضرع إلى الآلهة ألا تستولى أبداً على المدينة التي منحتك الحياة ، وألا تعود أبداً إلى وادي « أرغوس » . ولكن أن تهلك بيد أخيك ، وأن تقتل نفس الذى طردك . هذه هي الأمنية التي أنشدها . أنا أدعو الجحيم والظلمات المرعبة المدفون فيها والذى لتتزدك من هذه الأرض . أنا أدعو أيضاً آلهة هذا السكان وأدعو أريس الذى نفث فيكما هذا البغض الفظيع . لقد سمعنى فارتحل واذهب قتل لجميع الثيبيين : أية هدية وزعها « أوديبوس » على ولديه .

## (ج) تحليل أدبي لمحتجاته

### ١ — كيفية فهمه المأساة وإنشائه إياها

أدرك سوفوكليس منذ أوائل عهده بالمرح أن المأسى يجب أن تكون مرآة العصور التي تنشأ فيها ، وهى لا تكون كذلك إلا إذا جارت أرواح تلك العصور ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهذا لا يتيسر لها إلا إذا تخلصت من قيود العصور القديمة شيئاً فشيئاً ، وسأيرت الزمن في تطوره الخاضع للناموس الطبيعي الأعظم الذى لا هواده فيه ولا استثناء ، فكانت أولى نتائج هذا الإدراك أن أحدث في عالم المأسى أربعة تجديدات جوهرية هامة ، أولها التحرر من تقاليد المجموعات المأساوية الرباعية التي كانت توجب على كل شاعر أن يتقدم إلى المسابقة في كل مرة بمجموعة مؤلفة من ثلاث مأس وفاجعة ، وأن تكون كلها أو مأسيتها على الأقل مرتبطة ببعضها كما أشرنا إلى ذلك آنفاً ، فلما جاء سوفوكليس تخلص من هذا القيد وأخذ يتقدم بمأس متباعدة الموضوعات قد لا تربط إحداها بالآخرات أية صلة. وثانى هذه التجديدات إدخاله للمرة الأولى في المسرح الهيلينى الممثل الثالث . وثالثها رفع عدد أفراد الجوقة من اثنى عشر إلى خمسة عشر وإن كان قد أضعف الدور الذى تقوم به . ورابعها ابتداع التصوير على المسرح لإمكان نقش أى منظر يقتضيه الفن في المأساة .

وكما جدد سوفوكليس في المظاهر الخارجية أحدث أيضاً تجديدات لها قيمتها في عنصر المأساة نفسها ، فنحن نعلم مثلاً أن إسخيلوس كان يعتبر التأثير الإلهى مبدأ أساسياً في تصرفات أشخاص مأسية ، ولكن شاعرنا — رغم أنه كان مؤمناً متديناً لا يجرؤ على جحود هذه الفكرة — قد غير تيارها واستحدث في صورتها تطوراً جديراً بالعناية ، أقل ما يقال فيه : أنه أنقص قيمة هذا التأثير إذ بعد أن كنا نشاهد عند إسخيلوس أن الآلهة يحتلون الصف الأول ويقتادون عقول أشخاص المأساة اقتياداً مباشراً يشعر النظارة بوجودهم الفعلى وينطق في كل منظر من مناظرها بآثار أصابعهم تلعب في حوادثها بهيئة لا تختلف عن التأثيرات



الإجبارية إلا بأنها غير مرئية أصبحنا نرى أن سوفكليس يحتفظ دائماً بالصف الأول للإنسان . نعم إن الآلهة لا يزالون عنده يقتادون أعمال الأبطال ، ولكن بطريقة دقيقة يشاهد الراؤون آثارها دون أن يحسوا بوجود المؤثرين فيحسبون أنها من تصرفات الإنسان نفسه . ولا ريب أن هذا كان من جانب ذلك الشاعر المجدد مقدمة لغاية عظمى كان يرى إليها ، وهى إبراز الإرادة البشرية وإلقاء كل مسئولية التصرفات على كاهلها ، وتصوير ساقية التفكير والتدبير على الفعل لتكون مآسيه أقرب إلى وصف ما هو كائن منها إلى رسم ما ينبغي أن يكون . وقد ظهر ذلك في أبطاله ظهوراً جلياً ، فلم تعد تصرفاتهم فوق مستويات الإنسانية أو طموحاً إلى الحقوق بالآلهة على نحو ما رأينا في برومسيوس موتفا ، ولا مدفوعة بنفته الإلهية ترمى إلى تحقيق قدر مسطور كما حدث لأورستيس وإثيسكليس اللذين دفعاً قسر إرادتهما إلى اقتراف جريمة القتل ، وإنما هم يمثلون العقل السليم المعتدل الذى يتأمل ويتدبر ويضع نصب عينيه غاية يصوب إليها سهامه ثم يتخذ الوسيلة التى يرى أنها هى المثلى لتحقيقها . ومن أروع الأمثلة الناطقة بذلك تلك اللوحة الفاتنة التى صور عليها المؤلف مرامى أوديسوس ونبيثوليموس فى مأساة فيلكيتيس ، ولكن ليس معنى هذا أن تلك الأهداف محصورة دائماً فى الحياة العملية ، بل إنها كثيراً ما تتصل بالشرف والنبيل . ومن دلائل ذلك موقف أتييجونا التى فضلت القيام بواجب مراقبة والدها فى تشرده وتسولها له قوت يومه على الاستمتاع برفنية الأميرات فى القصر إلى جانب أخويها . وبعد انتقال والدها إلى مملكة الموتى اختارت واجب مواراة شقيقها على الحياة نفسها .

على أن أهم ما يرفع شأن سوفكليس فى مآسيه هو جانب خاص به ، مبتكر له ، وهو أنه لا ينقاد لكل ما جاء فى الأقصوصة انقياداً أعمى ولا يجاريها فى تقديرها فيرفع ما رفعته ، ويخفض ما خفضته . وأكثر من ذلك أنه لا يلج على إبراز ما جعلته قطب رحاها وبيت قصيدها ، وإنما هو يمر به على عجل متجهاً نحو غايته الخاصة التى رسم صورتها فى نفسه قبل الشروع فى التأليف ، والتى هى العامل الأكبر فى إنشاء أبطاله وتمييزهم عن عدام . وإذا فهو الذى يخلق أبطاله ، لا الأفاصيص هى التى تخلقهم له ، وإنما هو فقط يتخذ من أحداثها

عناصر هذا الخلق ثم يغذيها بعصارات مواهبه حتى تنمو فتبدو في مظاهر العظمة والجلال وترتدى ثياب الواقع المشاهد ، فتتم أسباب الإعجاب بها والاطمئنان إليها . فعند ما أراد مثلاً أن يرسم اللحظات الأخيرة من حياة أياض لم يعن بجبل عقله الذي هو أحد آثار الآلهة ، ولكنه عنى بالتحراره الذي هو فعله الخاص وأثر إرادته الشخصية . وحينما عرض لأقصوصة «لايوس» لم يأبه كثيراً لما اشتملت عليه من جرائم أوديبوس التي هي نتيجة لانتقام الآلهة دفعوه إليها على خطأ منه ليحققوا إرادة القدر ، ولكنه أبه لما خلقته فيها عبقريته من التحقيق المتهور الجريء الذي قام به ذلك الملك لإمالة اللثام عن اجتياح الوباء المدينة والذي كان مآتي ظهور الجاني الحقيقي ، وبالتالي كان مصدر العقوبة التي أنزلها بنفسه ، والذي لا يمكن أن يعزى إلا إلى هذا البطل متحرراً من كل إرادة غير إرادته الخاصة ، والذي كان في الأقصوصة القديمة غير ملحوظ بعين الاكتراث .

ومن أهم الأمثلة الدالة على صحة هذه الفكرة هو أن شاعرنا عند ما عالج أقصوصة انتقام أورستيس من والدته الآثمة لم يسلك فيها نهج إسخيلوس فيجعل البطل الأساسي هو أورستيس الذي تلقى وحى الآلهة ونفذه ، فكان بذلك أداة غير إرادية ، وإنما جعل إيلكترا هي الشخصية الجوهرية في هذه المأساة ، لأنها لم تكن مسيرة بأوامر الوحي ، وإنما كانت تختارة تبعثها العاطفة الطبيعية على مقت من قتل والدها ، ويدفعها الوجدان إلى احتقار الخيانة والإثم المثلين في والدتها ، ثم تفكر فيهدئها التفكير إلى وجوب الانتقام من الآثمين ، ولكن الضعف النسائي يقف عقبة في سبيل تنفيذ ما تريد فتظل تترقب فرصة حضور شقيقها حتى إذا تحققت انتهزتها وحملت هذا الشقيق بإرادة قوية على إنجاز ما كانت تصبو إليه وتتأمل فيه منذ زمن بعيد . وكذلك كانت الحال في مأساة أنتيجونا التي رسمت المثل الأعلى لقوة الإرادة الإنسانية التي تقنن بعدالة ما تريد وعسف ما يأمر به السلطان وتقدر نتيجة التمرد حق قدرها ثم تقدم عليه غير عابئة بما سيحل بها ما دام أن إقدامها كان عن تفكير وتدبر واقتناع .

من هذا كله يتضح أن غاية سوفوكليس الأولى من مآسيه هي انتزاع مبادئ حسن التدبر ، ومحاسبة الوجدان وقوة الإرادة وأداء الواجب من الأقصوصة ولو كان الجانب الذي يحتوى هذه المبادئ منها ضئيلاً أو خافتاً . فإذا تم له هذا الانتزاع نقش هذه الصور كلها على صفحات مآسيه وجعلها بغيته المنشودة من تأليفه .

ولما لم تكن أحداث الأقاصيص هي الغاية المقصودة لذاتها ، وإنما المقصود هو صلات تلك الأحداث بأخلاق من يحققونها وطباعهم ، فلم يكن يعنيه أن تكون تلك الوقائع كثيرة ، بل بالعكس كان الفن يتطلب أن تكون نادرة ، لأن كثرتها تحول دون التمتع في بواطنها للوقوف على كوامنها ، ولأن أواخرها لا تلبث أن تنسى النظارة أوائلها ، وذلك يقوت على الجميع الغاية المرادة منها . وإذا ، فنتيجة هذا أنه لا يتعد كثيراً عن بساطة « إسخيولوس » وإن كان الباعث على ذلك مختلفاً عن باعث سلفه ، ولكن ليس معنى هذا أنه جهل التعمد المأساوى الذى هو أحد محاسن ذلك الفن ، وإنما عرفه وقصد استخدامه في غايته بدل الخضوع له .

أما الكوارث في مآسيه فقد تبدو على بعد كما هي الحال عند إسخيولوس ، ولكن ميزته في هذه الناحية تتضح في قدرته على تأخير تلك الكوارث وتأجيل وقوعها من منظر إلى منظر . وأبداع من هذا أن مصدر ذلك التأجيل - في أكثر الأحيان - لا يأتي من قوى خفية أو عوامل أجنبية ، أو ظروف خارجية ، وإنما يأتي من دواخل نفوس أبطاله ، ومن الأفكار التي تتعاقب عليها ، ومن اصطكاك عواطفهم واحتكاك رغباتهم . فمثلاً في مأساة « أياَس » لا يلاحظ القارئ أو الناظر من مبدئها إلى قبيل انتحار هذا البطل أية حادثة تسترعى الانتباه ، ومع ذلك فهذا القسم هو أطول أقسامها وأكثرها بسطاً وامتداداً ، وإنما كل ما يتتابع فيه هو مواقف خلقية وعاطفية قيمة تتألف من مخاوف على مصير أياَس ، وآمال في إنقاذه تنشأ ثم تقوى ثم تضعف ثم تنطفئ في نفوس الذين ترتبط حظوظهم بحظه ومصائرهم بمصيره . وكذلك في « فيليكستيس » يظل المرء يبحث عبثاً عن حدث خطير فلا يعثر على ذلك ، وإنما هو يلتقى في كل منظر بتلك الشؤون الخلقية والاجتماعية بارزة مستفيضة ، وليس هذا

خاصاً بهاتين المأساتين ، وإنما هو عام في جميع مآسيه ، ولكن لا ينبغي أن يفهم من قلة الأحداث فقدان التنوع ، فهو في كل تلك المآسي متحقق ، بل موفور .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن « راسين » شاعر فرانس العظيم في القرن السابع عشر قد تأثر بسوفكليس في هذا الجانب فهج هذا النهج عينه في مآسيه . وأظهر ما يبدو فيه ذلك واضحاً من تلك المآسي مأساة « بيرينيس » « Bérénice » التي تتعلق مواقفها بإرادة الإمبراطور « تيتوس » ومأساة « أندروماك » « Andromaque » التي تتوقف أحداثها على تصميم بطلتها الوحيدة .

لا جرم أن النتيجة الأولى لهذا الإدراك العام الذي يفهم سوفكليس المأساة عليه هي اتباع نهج خاص في الإنشاء ، بحمله العناية بالقرص اللازمة لأبطاله في شرح المبادئ التي تقودهم ، والبواعث التي تدفعهم ، والغايات التي تجتذبهم ، وقد اقتضى هذا أن تنمو المحاورات الفاجعية التي هي عند إسخيلوس مجلّة أشد الإجمال ، نمواً يمنحها مرتبة أحد العناصر الأساسية في تكوين المأساة ، ولكنه لكي يفيض على فواجهه صبغة التنوع يلجأ إلى جعل تلك المحاورات مشتملة على أكثر الآراء تبايناً وأوفرها حظاً من التعارض والاختلاف فيتدرج بأشخاصه من أبسط العواطف إلى أكثرها خضوعاً للهوى العنيف المتهاج ، وليس هذا فحسب ، بل إننا نشاهد أشخاصه الأساسيين يتقبلون النصائح وتوجه إليهم الإنذارات والتهديدات وتدفعهم أحياناً إلى ما يأتون من أفعال أو تفهم عن الإقدام أحاسيس داخلية ، ولكنها ليست غامضة كما عند إسخيلوس ، وإنما البطل بتفاهمه مع الأفراد ودفاعه عن فكرته ضد الآخر يصل إلى إيضاح الطريق أمام عينيه بذلك النور الذي شع من عقله على أثر هذا الحوار ، فتظل الفكرة تتجلى في رأسه من منظر إلى منظر حتى تبلغ أوجها ويتحول الانفعال الفطري بفضل النقاش إلى رأى مسبب ، وتتداعى الأفكار الساذجة فتجتمع وتقوى وتكون مبدأ متيناً ، أو هوى قاسياً غالباً ، ولكنه محوط بالتبريرات والحكم ولو كان ذلك في ذاته باطلاً أو مجحفاً ، إذ النقاش كثيراً ما يحول الخيال إلى حقيقة ظاهرية خادعة ، ويمنح الموهوم وجوداً زائفاً ، ويصير السراب أملاً يبدو أنه جدير بالتتبع ، وكل ذلك من أوله إلى

آخره كان مقصوداً للمؤلف ليخطو بالمأساة في تصوير الحياة الإنسانية على حقيقتها الواقعة خطوات واسعة .

على أن هذا الإغراق في الواقعيات لم يُلْهِهِ عن تصوير نزول القدر المحتوم في أبعاد الساعات عن انتظاره أو التفكير فيه . فبينما تعتقد « تَكْمِيساً » وبجارة « سلامينا » أنهم سينقذون آياس وتمتلئ نفوسهم بالأمل في ذلك تهوى على رؤوسهم بغتة كارثة انتحاره . وعند ما يمتلئ قلب كريبون عظمة وتنفخ أوداجه غروراً ويوقن بأنه — وهو يحكم على أنتيجونا بالإعدام — إنما يصدر أوامره كملك ويتحدث باسم القانون يرميه القدر فجأة بتلك النوازل الجسام التي تقوض سعادته ، وتمحو هدوءه وراحته . وكذلك بينما تكون « كليتمسترا » على أتم ما يمكن من النبطة والهناء بموت أورستيس الذي يطمسها على حياتها يقع عليها ظهوره وقوع الصاعقة . وعلى هذا النحو نفسه نشاهد أوديبوس واثقاً كل الثقة بأن مقترف جريمة قتل لا يوس شخص آخر يجب عليه البحث عنه لا يزال أشد العقوبات به ثم تباغته ضربة القدر بإنبائه أنه هو الجاني الوحيد .

هناك ظاهرة أخرى جديرة بالعناية في مآسى سوفكليس ، وهي أن الفاجعة لا تنتهي عنده بالحادثة العظمى ، فبدل أن تحتم « آياس » بموت ذلك البطل ، و « أنتيجونا » بوفاة تلك الفتاة أو انتحار خطيبها ، و « أوديبوس ملكاً » على أثر كشف الجريمة ، وفقء الملك عينيه و « أوديبوس في كولونا » بقصف الرعد عند اختفاء البطل ، نشاهد أن تلك المآسى تمتد إلى ما وراء هذه الأحداث على عكس ما يقع في عالم المسرح الحديث . ولعل لهذا سببين : أولهما عام ، وهو التقاليد القديمة التي كانت تقضى بأن يكون ختام المأساة ولولة . وثانيهما خاص بشاعرنا ، وهو أن الظرف الذي يلي الحادثة النهائية في المأساة يكون أكثر ملاءمة لشرح الجوانب الخلقية التي رمى إليها المؤلف ، وأشد تهيئاً لفرصة تقديرها والاستفادة منها ، لأن بيئة الألم الهادئ أوفق إلى تحديد المسئولية من بيئة الثورة والهياج التي تسبق الإقدام على العمل والتي يكون المرء فيها فاقداً أكثر وعيه ، وبالتالي يكون سيئ التقدير إلى حد بعيد .

## ٢- أشخاص المأساة

لا ريب أن طبيعة المأسى المتقنة التأليف إلى هذه الدرجة التى أشرنا إليها تستلزم أن يكون أشخاصها مرسومين بهيئة تحقق إيضاح طباعهم وخصائصهم تحقيقاً دافعا للحاجة ، وافيًا بالغرض المراد ، وهذا هو الذى حدث بالفعل فى مأسى سوفوكليس ، إذ أن الدراسات النفسية فيها هى أبرز ما يميزه عن إسخيلوس ويسمو به عليه . ومنشأ هذه الظاهرة عنده هو أن روح العصر كانت تدعوه إلى ذلك فى حرارة وحماس . فمنهج التحليلات النفسية كان قد بدأ يتكون حوله ويعمل عمله ، والعقل الإنسانى قد جعل يدرس نفسه ويكشف منزلته ، وسقراط قد هب يعلن أن أساس الفلسفة هو التأمل الداخلى : « اعرف نفسك بنفسك » فلم يسع سوفوكليس إلا أن يصور هذه الروح الفكرية والخلقية بقدر ما تسمح به طبيعة المأساة . وإليك لماعة وجيزة عن الخصائص التى يمكن انتزاعها من أولئك الأشخاص :

تقضى المبادئ التى وضعها هذا الشاعر بأن يكون الأبطال الأساسيون فى مآسيه قوماً ذوي إرادات قوية ، وعزائم صلبة ، وقلوب جبارة لا تعرف الضعف ولا تمت إلى الخور أو التضعف بأية صلة : فأياس ، وأنتيغونا ، وإيلكترا ، وأوديبوس ، وفيلكتيتيس ، كل أولئك مثل عليا فى التمسك بما يعتقدون ، والصلاة فيما يريدون ، وهم بهذا يختلفون كل الاختلاف عن أنظارهم عند إسخيلوس ، إذ أننا نشاهد أتوسا فى « الفرس » وذاناؤوس فى « الضارعات » وأورستيس فى « الحسنات » يتغلب لديهم الألم على الإقدام ، ويسلمون أنفسهم إلى الضعف والبكاء والقنوط . وعذر إسخيلوس فى هذا واضح ، وهو أن الآلهة هم الذين كانوا يتصرفون فى كل شئ ، فلم يبق لدى الإنسان الضعيف المغلوب على أمره إلا هذا السلاح السلبي الحقد وهو الدموع والتأوهات . أما وقد أصبحت القيادة عند سوفوكليس للعقل والإرادة البشريين فقد لزم أن يكون أشخاصه على هذه الصورة القوية التى رسمهم عليها .

وعما يافت النظر بعجه خاص في أبطال هذا الشاعر هو أننا عند ما نلتقى بهم المرة الأولى نأفي إاداتهم معدة كاملة لا يميزها إلا الاقتناع ، ولا نشاهدهم يترددون أو يحاولون تقوية عزائمهم . والسفر في ذلك هو أن للعاطفة فيها منزلة عظيمة وإن كان للفكرة شأن لا يستهان به ، والسكن العاطفة هي التي تسبق الفكرة إلى احتلال القلب وإثارة النفس وحملها على العمل ، فأياها عند ما يعود إلى صوابه يستولى عليه أنه سيكون بعد فعلته موضع سخريه الجميع فيصمم على الانتحار ، وأنتيجونا يتمسكها منذ اللحظة الأولى منظر جثة شقيقها مهجورة في المراء تلتهمها الطيور الجارحة فتشور وتقدم على الترد والعصيان ، وإليك ترا لا تغادر خيالها نهراً ولا ليلاً صورة والدها تهشم القأس رأسه فيتجدد المقت في قلبها على ممر اللحظات . وكل هذه عواطف إنسانية تنشأ في نفوس أصحابها للوهلة الأولى ثم لا تثنى الفكرة أن تنشأ إلى جانبها فتغذيها وتخلع عليها صورة أسمى من الأولى ، وهي صورة التأمل والتدبر وهتاف الضمير بتأدية الواجب المقدس . ومن دلائل ذلك أن أنتيجونا بعد استيلاء هذا المنظر المفزع على قلبها تنشأ في عقلها إلى جانب هذا الشعور فكرة أن القانون غير المكتوب يأمر بمواراة الجثث ، وأن إطاعته واجبة ، وأن أمر كرييون ظالم مجحف ، وبالتالي يحتم الواجب احتقاره وعصيانه ، فتقوى هذه الفكرة ذلك الشعور وتساعد على الانتقال إلى حيز التنفيذ . وكذلك إيلكترا بعد أن تتمسكها صورة قتل والدها تقوم بعقلها فكرة ، مؤداها أن واجب الأبناء البررة هو الانتقام لوالديهم من القتل الجرمين ، والخونة الآثمين ، وأن الدم لا يغسل إلا بالدم ثم تظل تنمهد هذه الفكرة بالتغذية حتى تقوى فتعين الشعور للبدأ على إبراز نتائجه إلى حيز النور .

بيد أنه ينبغي أن نعلم أن هذا الواجب الذي كثيراً ما يتردد في مآسى سوفكليس ليس هو تلك الفكرة الفيذاتية المجردة التي لا تتغير تبعاً للعوامل المختلفة ، وإنما هو واجب على ذو مظاهر متباينة ، أرقل : إنه عدة بواعث متنوعة قد ساهمت في هذا الاسم وإن كانت متغايرة الطابع ، فهو مثلاً عند أنتيجونا يتلون بلوى الدين والحب الأخوى ، فتتخذ صلابتها ( م ١١ — الأدب الهليني — ثالث )

منظر الوداعة العذبة - وعند ما تنبث بأهداب الحق ، وتمسك بالعدالة ، وتحتر الحيف والإجحاف ، إنما تفعل ذلك في رقة وهدوء يلائمان تنسك الدين وحنان الحب ، بينما نرى هذا الواجب عند إيلكترا ينصبغ بالقسوة والعنف ، لأن روحها نشأت منذ الطفولة في بيئة سلبت كل عناصر الشفقة والرحمة ، ولأن قلبها قد انغمس منذ طليعة الحياة في وعاء ملء بالمرارة والحلق والمقت ، فتبدو في كل أحوالها هائجة نائرة ، ساخطة حاقدة منقبضة . وإذا ، فالأثر لدى كلتا الفتاتين ينبع من داخل نفسيهما وإن تلون كل منهما بلون خاص ، ولا اختلاف هذه الألوان البيئية التي تنصبغ بها الواجبات والأحاسيس لا نشاهد أن أبطال سوفكليس الأساسيين يختلف بعضهم عن بعض فحسب ، بل نلاحظ أن كل واحد منهم يختلف في منظر عن نفسه في منظر آخر وإن كانوا لا يترددون ولا يتناقضون ولا يحميدون عن الطريق الذي رسموه لأنفسهم على ضوء التفكير والواجب ، وكان أساسه الأول الشعور الفطري كما كان عامل تنفيذ الإرادة الحرة . ومنشأ هذا الاختلاف هو تبدل الانفعالات وتطور الفكر تبعاً لما يحقد بها من ظروف وتأثيرات ، لأن طبائعهم إنسانية لا تصادم الواقع ولا تقف معارضة تيار الحياة ، فهم يتألمون عند ما يضحون بأنفسهم ويأسفون على الحياة عند ما يدعوم الواجب إلى نبذها فينبذونها بدون تردد ، وهم قادرون على أرق أنواع الحب ، كما هم أكفاء لأقسى ألوان المقت . ولقد بلغت بهم قوة الإرادة ومثانة العزيمة حداً جعلهم لا يراقبون أنفسهم في تنفيذ أى تصميم ، بل حسبهم أن تستقر قلوبهم على أمر من الأمور لكي يقوموا به ويصلوا إلى نهايته أياً كانت نتيجه . ولهذا لم يكونوا في حاجة إلى التذرع بالزيف لينخفوا تحت ستاره أسفهم على ما يضحون به من عزيز ونفيس ، فنحن نرى أنتيجونا مثلاً - مع هذه الإرادة القولاذية - لا تحجل من أن تعلن على الملأ أسفها على الحياة . وكذلك نشاهد أيا س يحيى الشمس للمرة الأخيرة ويبدى حزنه العميق على أنه لن يراها بعد الآن ، بل إن إيلكترا نفسها - وهى الفتاة الجافة القاسية التي لا ترق ولا تلين - لم تسلبها الطبيعة كل العواطف الرقيقة بل منحتها منها قسطاً وفيراً يبدو لنا جلياً عند التقائها بشقيقها حيث نلفيها تلقى نفسها بين ذراعيه مجهشة بالبكاء من فرط السرور .



وقد يجعل بنا هنا أن نشير إلى أن إسخيلوس - مع إبداعه في تصوير الإرادة - لم يعرف هذا الفن الذي تفرد به سوفوكليس فكان من أقن ما أثمرته عبقريته وأنتجته موهبته .

ومن التجليدات التي استحدثها سوفوكليس ، والتي لم يكده إسخيلوس يفتن إليها ، عنايته بتصوير الآلام البدنية ، واهتمامه بأن يسمع صوت الجسم إلى جانب صوت الروح ، وإن كان لا يزال يسمو بالثاني على الأول ويغلبه عليه ، وما ذلك منه إلا إحاطة بجوانب الحياة المختلفة ، وإحداق بنواحيها المتباينة ، وإرضاء للفن الذي لا ينبغي أن يهمل شيئاً ، فقيسكتيتيس مثلاً حين تستولى عليه نوبة الألم من جرحه المزمّن ترتفع أناته ، ولكنها تمزج بالحقدهل من خدعوه وهجروه حتى ترافق صيحات النفس تأوهات اللسان فيمثل اجتماعها الحياة كاملة . وكذلك نلاحظ أن أوديبوس بعد أن يفتأ عينيه يديه ويبلغ منه الألم المادى مبلغه لا يفارقه الصوت النفساني الذي ينبعث من داخل ذاته بتوصية كريون .

وإذا كان نور العقل وقوة الإرادة لا يفارقان أبطال سوفوكليس حتى في أوقات غيبتهم ، وساعات كوارثهم ، فأحر بها ألا يفارقهم إبان عرضهم آراءهم وأفكارهم التي هي مبررات مقدبرة ، وأحاسيس متطورة إلى مبادئ خاصة ، ولكنهم لا يعرضونها في صور قضايا عامة ، بل في هيئات عقائد شخصية . ومن آيات ذلك أن أنتيجونا حين يسألها الملك كريبون كيف تجرؤ على عصيان القانون بإقدامها على مواراة شقيقها لا تناقشه في هذا القانون ، ولا تناقض السلطة المدنية بالسلطة الدينية ، ولا تصادم أمر الأغلبية بأمر الوجدان الشخصي ، فتلك أمور تجهلها جهلاً تاماً ، وإنما هي تعرف فقط أن إرادة الآلهة قد قضت بأن تحب الشقيقة شقيقها حياً ولا تتخلى عن أداء الواجب نحوه ميتاً ، وليس ذلك قانوناً عاماً تريد أن تضعه ، بل تلك بداهة خلقية يفرضها الضمير عليها فرضاً .

أما الأشخاص الثانويون ، فإن لهم - رغم انخفاض طبقاتهم - أهمية لا ينبغي إهمالها أو الإغضاء عنها . ولقد يسر استخدام الممثل الثالث لشاعرنا سبيل إبراز هذه الطبقة الدنيا على المسرح جليلة ، فنجم عن ذلك عدم الاقتصار على تصوير علية الإنسانية وصفوتها الممتازة ،

وإعطاء المؤلف فرصة عرض أنواع أخرى من البشر تتعارض طباعها مع طباع تلك الصفوة تعارضاً لا يخلو رسمه من فائدة . وفوق ذلك فإن الموازنة بين هذه الطبقات المختلفة تجلو في الأولين جوانب هامة كانت بدونها ستظل غامضة أو محوطة بشيء من الإبهام .

ولما كان هؤلاء الأشخاص الثانويون أقل قوى ، وأضعف عزائم ، وأشد خضوعاً للطبيعة العادية وأبعد عن الشذوذ الممتاز ، وبالتالي أقرب إلى مستوى الجماهير ، فقد كان من الطبيعي أن يروقوا عامة النظارة أكثر من أبطال الطبقة الأولى ، أما الخاصة ، فأمم ما كان يعجبهم في تلك الطبقات الدنيا ، هو مساهمتها في إعلاء درجة الأولين بانخفاض درجاتهم . وفي هذا شيء كثير من الصحة ، إذ أن مواقف : تكميسا ، وإسمينا ، وخريسوثيميس ، ويوكستا ، إلى جانب أياس ، وأنتيجونا ، وإيلسكترا ، وأوديپوس ، كانت مقصودة من الشاعر ، لإبانة الفروق بين الفطر المختلفة .

وهناك ناحية أخرى على غاية من الأهمية في عرض طباع هؤلاء الأشخاص الثانويين وأخلاقهم ، وهي أن سوفوكليس قد أراد أن يشرح على لوحاتهم تلك الجوانب الأخرى التي لا مفر من وجودها في الحياة كالتردد والهبة والمعارك النفسية التي تحدث في دواخل القلوب ، فينتصر فيها أحد المتحاربين تارة ثم يفوز غيره بالغلبة تارة أخرى . وفي كلتا الحالتين يدفع الفائز الإرادة الإنسانية إلى الإقدام على ما يحبه ، وهذه كلها ألوان من أحداث الحياة اليومية لا يصح أن يجهلها أو يتجاهلها الشاعر البارِع أو المؤلف الدقيق ، فإسمينا حين تتردد ، وخريسوثيميس إذ تضعف أمام سلطان والدتها ، ونُيُتُولِيمُوس عند ما يشتعل بين قلبه وعقله لهيب النزاع بين المنفعة والفضيلة ، ويؤيد الأولى أوديسوس بسياسته ودهائه ، ويذكي نار الثانية صوت الضمير وعوامل الوراثة ، فيتأرجح هذا الشاب بين هذين المؤثرين القويين ، يذعن لأولهما حيناً ، ويخضع للثاني حيناً آخر ، كل أولئك صور صادقة ، ولوحات ناطقة لما يتعاقب في الحياة تعاقب ساعاتها ولحظاتها . وهنا يحمل بنا أن نشير إلى أن المؤلف قد عنى بهذه الشخصية الأخيرة ، فرسم فيها تلك العواطف المتناقضة ، والأحاسيس المتعارضة ، إذ أن

فيقول يوس يرفض أولاً خداع فيلكتيتيس، ثم يتردد، ثم يقبل، وبعد أن يستولى على بغيته يندم ويعود إلى التردد، ثم يصمم على هدم ما فعل، بل على التكفير عن خطيئته بحمل ذلك البطل الجريح إلى بلاده، وإهمال جيش قومه أمام تروادة يعانى المتاعب والآلام، ولولا أن تدخل هيركليس في الأمر لنفذ ما صمم عليه. ولا ريب أن هذه طبيعة كريمة سامية رغم ما يبدو عليها من ظواهر الضعف بسبب تلك التحولات المتتابة.

ومن هذه النواحي التي لم تفت سوفكليس في فنه تصوير طبيعة المرأة بقدر ما كان إدراكه المأساة يسمح له، فكان بهذا أول مأساوى رسم الطبيعة النسوية في مسرحياته، إذ أن نساء إسكيلوس بطلات أكثر منهن نساء عاديّات أو ممتازات يمثلن طبيعة المرأة كما هي. أما شاعرنا فقد عز عليه أن يهمل نصف الإنسانية في مآسيه فخصص منها جانباً هاماً لرسم خصائص الجنس اللطيف ومميزاته البارزة التي كانت روح عصره تسمح له بها، وذلك مثل وداعة أنتيجونا ووفائها، وإخلاصها وفدايتها، وأمانة تكليس وحنانها، وذعرها وقلقها، وهياج إيلكترا وثورتها، وتعبيرها عن هذه الثورة بعبارات قاسية تصور فطرة المرأة حيناً يثيرها الهوى، ويقوض سلطان سيادتها على عواطفها فيدفعها إلى التصريح بما تريد، وكذلك حيوية يوكستا وسرعة انتقال عقلها من موضوع إلى موضوع تبعاً للشعور الذي كان يستولى عليها، وسيراً وراء الأمنية التي كانت تلوح أمام عينيها، وغير ذلك مما تمتاز به المرأة من محامد ومساوئ. على أن النقاد يرون أنه لم يصور المرأة إلا تصويراً سطحيّاً أبتر، لأنه أهمل ناحيتها الأساسيتين، وهما: الحنان الأموى والحب الجنسي، وإن كان قد حاول أن يمس هذا الأخير مساً خفيفاً حين رسم لنا ديانيرا - وقد نعى إليها أن زوجها يلحظ إحدى أسيراته بعين الإعجاب - تأكل الغيرة قلبها وتدفعها إلى محاولة إلقاء السحر على هذا الزوج، فينتج ذلك قتله، وإن كان على غير قصد منها.

ومهما يكن من الأمر، فإن أشخاص مآسى سوفكليس من الجنسين لم يكونوا كلهم نماذج، بل ليس بينهم شخص واحد يمكن أن يكون نموذجاً كاملاً في كل شيء، ولكنهم

جميعاً يمشون نواحي عالية بهيئة ما ، لأنه حاول أن يقصى عن المسرح كل عاطفة سافلة أو موجبة للسخرية ، فرسم أبطاله الجوهريين — على اختلاف نزعاتهم ورغباتهم ورغم ما يصفهم به من مساوئ — نبلاء مترفعين لا ينحدرون إلى هوى الدنيا التي لاتليق بطبقاتهم الاجتماعية ، فليس بينهم وضعف أو مسف أو شحوح أو أناني أو شرير بالفطرة ، وفوق ذلك فإن المبررات التي تدفعهم إلى ما يأتون من أفعال هي دائماً سامية تمثل نقاء الطبع وكرم الخلق ، نعم قد يبدو في تصرفاتهم شيء من العنف أو العناد أو الكبرياء ، ولكن تلك الهنات لا تنفر النظارة منهم ، بل بالعكس هي تحكم عروة الصلة بهم ، لأنها تحقق إنسانيتهم بصورة بعيدة عن الزيف والنفاق . ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بقوله : « إذا لم يكن نوع المثل الأعلى الذي يحققونه هو مثل الكمال الفلسفي — وهو شيء غير معروف في المسرح — فهو على الأقل مثل إنسانية نبيلة » .

وأما الأشخاص الثانويون فهم — وإن كان قد قدمهم إلينا أقل عظمة وجلالا من الأولين — ليسوا حثالات أو منحطين ، بل هم خير طبقاتهم أو أقل أفرادها معائب وهفوات . بقى أن نشير قبل مغادرة هذه النقطة إلى العوامل التي تأثر بها سوفكليس في مآسيه ، وأهمها عاملان : أولها هوميروس ، وثانيهما الواقعية التي كان تيارها في عصره قد أخذ يجرف كل شيء . وإليك لماعة خاطفة عن هذين المؤثرين :

بدأ المؤثر الأول بجلاء في تعلقه بالمثل الأعلى في أكثر مواقفه ، بل قد اتخذ النبل والعظمة المرسومين في الإلياذة والأوديسا سياجاً يحميه ضد الإسفاف والتدهور اللذين قادت الديمكراتية البلاد إليهما برذائلها وآثامهما ، ولولا ذلك السياج لرأينا مآسيه مشتملة على مثل ما اشتملت عليه مآسى أوريبيديس من المعائب ، إذ بينما نجد تلك الخجولات التي تميز روح النصف الثاني من القرن الخامس تنعكس على كثير من صفحات هذا الأخير ، لا نكاد نرى لها أثراً في مآسى شاعرنا ، وإنما كان كل أبطاله نبلاء ذوي كرامة وعظمة تذكرا لنا بصورة الإلياذة ، فأوديبوس مثلاً بعد هويته عن العرش وسلوكه طريق التسول يشبه — في عظمته

وجلاله وما يتركه في النفس من حزن وإقباض - « برياموس » على أثر نكبته في أبنائه وسلطانهم ومدينته . وكذلك فيلكتيتيس حين يسأل نيتوليموس يسحر القارئ أو الناظر بهذا كرياتة القديمة ، ويذكره بأوديشوس ، إذ يستعرض في الأوديسا آلامه وحوادثه الماضية .

بيد أنه مع ذلك الاسترشاد بأضواء الإلياذة والأوديسا لم يكن أجنبياً عن العصر الذي كان يعيش فيه ، بل قد أخذ منه بحظ وافر ونصيب عظيم . نعم ينبغي ، كما يقول النقاد المحدثون ، نبذ الفكرة القائلة بأن سوفكليس كان يرسم في مآسيه شخصيات حية كانت تغدو وتروح بالفعل إلى جانبه في القرن الخامس ، وبأنه لم يمح منها إلا أسماءها ، إذ أنها فكرة مغالية لا تمثل الحقيقة الواقعية بلزاء هذا الشاعر ، وإنما الذي لاريب فيه هو أنه كان يصور نماذج ألوان الحياة المختلفة متأثراً في هذا التصوير بمبادئ كانت تحيط به وبأخلاق وطباع تتردد أمامه في كل حين ، ففي « أيأس » مثلاً نلقى أجائمنون ، ومينيلائوس يمثلان الإسبرتيين كما كان الآثينيون يتصورونهم قساة متكبرين أنانيين . وفي « أنتيجونا » نرى كرييون لوحة صادقة للطغاة الجامدين الضيق العقول المغترين بسلطانهم والذين ترامت أنباء تصرفاتهم إلى سمع شاعرنا . وفي « أوديبوس في كولون » نشاهد ثيسيوس يرسم صورة أمينة لما كانت أثينا تتصور نفسها عليه إذ ذاك من عظمة وجلال ، وزعامة وإشراف ، وحماية للضعفاء ، ومناصرة المضطهدين . وفي فيلكتيتيس لا نجد أوديسوس قاصراً على ما وصفته به الإلياذة والأوديسا من حكمة ودهاء ومقدرة على الخروج من الورطات فحسب ، وإنما هو إلى جانب ذلك كله أثيني رشيق الحركات ، أنيق العبارات يمزج في أوقات الشدة ، ويمزج الهزل بالجد . وكذلك نلاحظ أن نيتوليموس في هذه المأساة نفسها و « هيمون » في « أنتيجونا » يشبهان كثيراً ذلك الشباب الأثيني النبيل المجتهد الذي جمع إلى ظهر العنصر وشرف المولد حسن التربية ، فكان مثلاً سامياً في الحياء وحسن الخلق ، وكرم الطبع والنفور من الرذائل .

## ٣ — سوفُكلّيس والأغاني

لا ينم القسم الغنائى عند سوفُكلّيس عن أهمية عظيمة كتلك التى شاهدناها عند إسخيلوس ، ولكنه مع ذلك لا ينبغى الإغضاء عنه ، لأنه عنصر لا يستهان به فى مأسىه ، لاسيما وأن الأثينيين كانوا يعنون به أشد العناية ويقَدُّرونه أعظم القدر . ومن آيات ذلك أن أرسطوفانيس فى مسرحيته « السِّلْم » حين يعدد الحاسن التى يترقبها بعد انتهاء الحرب ، يذكر من بينها لذة مشاهدة مأسى سوفُكلّيس وسماع أغانيه . ولا جرم أن أرسطوفانيس لم يكن يجرؤ على إذاعة هذا بين الأثينيين إذا لم يكن واثقا من أنه يروقهم ويتفق مع أذواقهم ، لأن أثينا لم تكن مدينة خاملة ترضى عن التهريج أو توافق على ترويج الدعايات المضللة التى تبعتها الأغراض الشخصية ، أو تقفادها الغايات الفردية . وإذا ، فقد كان الرأى العام فى تلك الحاضرة إذ ذاك يتذوق أغاني هذا الشاعر إلى حد أن يعدها بين اللذائذ التى يشتهى إلى الاستمتاع بها فى عهود السلام ولقد أنصف الذوق الأثينى أيما إنصاف فى افتتاحه بمأسى سوفُكلّيس ، لأنه جمع فيها إلى جلال إسخيلوس كثيراً من الدقة والرقّة والرشاقة والمرونة وصاغ كل ذلك فى قوالب فنية مستحدثة .

ترتبط أغاني الجوقة عند هذا الشاعر — كما هى عند سلفه — بالعمل ارتباطاً وثيقاً إلى حد أن يكتب المؤلف بها فى التعبير عن آراء الذين تمثلهم اكتفاء تاماً فيقف خلف الستار ويرسلها تشدو بما وضعه على السنة أولئك الذين تقوم الجوقة بتمثيل دورهم تشدو الحائهم والبلايل بمسطور القدر فى زعم البدائين . وحين ينطقها بفكر عامة عن المصير الإنسانى ، أو عن القدرة الإلهية ، أو عن القوانين الخلقية يخلع عليها خصائص شعبية أكثر منها فلسفية . ولهذا كانت الجوقة عندهم من حيث العظمة الدينية والجلال السماوى أقل منها عند إسخيلوس ، ولكنها أكثر إنسانية ، وبالتالى : أشد تأثراً فى النفوس . ومن أبداع أمثلة هذا القسم الغنائى أغنية دخول الجوقة فى « أوديبوس ملك » حيث يظهر شيوخ ثيبا — وقد اجتاحت الوباء مدينتهم فروع قلوبهم — فيعلنون عما تحيى به صدورهم من حزن وألم

وانزعاج وثقة في الآلهة وأمل في عفوهم ، ولكن هذا ليس معناه أن الجوقة لا تعبر ألبتة إلا عن الآراء الشعبية ، فكثيراً ما تضيف في أغانيها إلى فتنة الشعر وسحر الأرائيم مبادئ هامة سامية وإن كانت غاية في البساطة الفطرية . وهي تتولد دائماً من أعماق المأساة ذاتها ، ففي « أنتيجونا » عند ما يبنى الحارس كرييون بأن مجهولاً عدا على القانون بإلقائه التراب على الجثة ، كانت الفكرة التي أراد سوفكليس أن يشير إليها في أغاني مأساته هي جرأة الإنسان وإقدامه على الخطر ، فجعلت الجوقة تغنى في أسلوب خصب أنيق باجتيازه البحار ، وإخضاعه الأرض ، وقهره حيوانات والحقول والغابات والماء والهواء ، وتسييره إياها تحت إرادته ، وباحتفاظه بالحياة على حساب العناصر الطبيعية ، وبتأسيسه المدن التي يقيم فيها ، وبمعاظمه وفخره بعباراته وتفكيره ، ولكنها تنتهي بإعلان أنه رغم هذا كله لا يملك ضد الموت شيئاً . وكذلك قد يلتقي المرء إلى جانب تلك المبادئ الهامة بفكر أخرى ، هي في ظاهرها تمثل الجانب العاطفي من جوانب الحياة وإن كانت في موضوعها لا تقل دقة وتعمقاً عن الأولى ، لأنها تدرس ناحية إن بدت في صورتها غير جدية ، فإنها في حقيقتها مرة قاسية ، وهي ناحية الحب الذي لا يغلب ، ففي نفس تلك المأساة السالفة عند ما يبدأ « هيمون » يدافع عن خطيئته المهددة بالموت أمام والده الطاغية . نرى سوفكليس يجري على لسان الجوقة أنشودة تترنم بمجد الحب القدير الذي هو سيد العالم بأسره والذي يتصور السطحيون أنه ليس إلا خفة وضعفاً ، على حين أنه في الحق جبار قهار لا تغلب قوته ، ولا تجاري عظمته ، ولا ينجو من يقف أمام تيار جبروته .

وكما احتوت أغاني جوقات سوفكليس على تلك الأفكار ، اشتملت على كثير من أوصاف العظمة والذعر والإشفاق والحنان . ومن أرق هذه المقطوعات التي ظهرت فيها عبقرية شاعرنا ، ذلك الحوار المؤثر الذي دار بين الجوقة وأوديبوس عندما ظهر على المسرح والدم يقطر من عينيه بعد فقته إياها ، وجعل يتلمس طريقه فلا يراها ، فاندعر من هول الظلام المحدث به ، وقد شاهدت الجوقة ذلك فأخذت تعبر عما خالج نفسها من فزع ممزوج بالرحمة والإشفاق على ذلك الملك الذي سقط في تلك التعاسة المرة .

## ٤ - أسلوبه

يعتبر سوفكليس أول شاعر مأساوى أظهر في وضوح الفرق بين أسلوب الأغاني وأسلوب الحوار البسيط ، فبقدر ما كان يعنى في النوع الأول بالأناقة والتوشية كان يحرص في الثانى على أن يكون طبيعياً بسيطاً بعيداً كل البعد عن التعامل من جميع نواحيه ، ومع ذلك ، فإذا وزنا بين أسلوبه الحوارى - على سذاجته وبرائه من التكلف - وبين نظيره عند إسخيولوس ، ألفيناه يمتاز بالحرية التى تسحر القلوب ، والتنوع الذى يفتن النفوس ، والتحليل المتقن الذى يرضى العقول . وبما يسترعى الانتباه فى لغة سوفكليس أنها تصلح كل الصلاحية لتصوير الأخلاق والطباع ، ولإيضاح الدرجات الاجتماعية ، والمميزات النفسية كأنها مخصصة بهذه الجوانب لا تتمداها إلى غيرها . وبفضل هذه الحماد انعقد الإجماع على أن أسلوب هذا الشاعر فى المحاورات المأساوية لا يجارى ، فحينما يتناقش أشخاص المأساة ليبرروا تصرفاتهم ، أو ليرهبوا خصومهم بالتهم والآثام ، فإن طابعهم وخصائصهم تظهر بهيئة جليلة ممتازة فى تفاصيلها ودقاتها ، ولكن تبريراتهم وبراهينهم تظل شخصية خاصة بهم ، فلا تشبه ما يضعه الفلاسفة النظريون من المبادئ العامة المجردة التى لا تخضع للظروف المختلفة أو للاعتبارات المتباينة ، وإنما تظل بمنزلة بالمواطن والأحاسيس إلى آخر الشوط كأنه كان مقتنعاً بأن العاطفة هى منشأ هزة النفس ، وبأن هذه الهزة هى برهان الحياة الواقعية ، على حين أن المبادئ العامة لا تتم عن الحياة إلا بالقوة والنظر .

على أنه لا ينبغي أن يفهم من انصباع أفكار سوفكليس بلون العواطف أن منتجاته خالية من المنطق أو بعيدة عن البراهين العقلية ، إذ أنها على العكس من ذلك مليئة بالحجج يقوى لاحقاً سابقها ، أو يضعف آخرها أولها على نهج حوارى طريف قد انحرف فى أسلاك العواطف وارتدى حلال القريض .



وعما سما به سوفكليس على إسخيلوس أنه استطاع أن يصل بأسلوب الحوار إلى المقدرة على التعبير عن الآلام، ولم يقتنع كسلفه بأنه لا يصلح لهذا الجانب إلا القسم الغنائى، فعرف كيف يرسم للمرة الأولى فى الأدب الميلينى تمزق القلوب، وتفتت المهج، وحسرات النفوس عن طريق المحاورات المحضة.

ومن هذا كله يبين أن ذلك الشاعر كان بديراً تلا هلال إسخيلوس، فتألق فى سماء أثينا وبدد ظلماتها زهاء ستين عاماً ساوق إبانها سطوعه سطوعها، ثم رافق محاقه محاقها. وأخيراً هوى بهويها فكانا كعاشقين تقاسما معاً حلاوة الشباب ومرارة الشيخوخة، ثم انتهى أحدهما إلى القبر تاركاً الآخر يقاسى أشد ألوان العذاب والمهوان.



## الفصل الرابع

أوريبيديس

(١) شخصيته

١ — حياته

تحدثنا الرواية العامة المشهورة أن « أوريبيديس »<sup>(١)</sup> قد ولد في سالامينا في سنة ٤٨٠ في نفس اليوم الذي كان فيه لهيب معركتها يحدث ، وتنبئنا رواية أخرى بأنه ولد في سنة ٤٨٥ . وقد ذهب بعض المؤرخين إلى أن والده كان صاحب حانة ، وأن والدته كانت تاجرة خضر . وزعم البعض الآخر أنه كان من أسرة عريقة ، ولكن النقاد المحدثين يؤكدون أنه لم يبد في حياته ما يدل على أنه كان من طبقة أرسطكراتية أو متوسطة الحال كما بدا ذلك في جلاء على إسكيلوس وسوفكليس ، وهذا يدفعهم إلى ترجيح الرأي الأول ، أما نحن فإننا نفضل أن نحفظ برأينا إلى أن ننزعه من منتجاته نفسها ومن انعطافه بالمأساة نحو الغاية التي هيأتها لها الوراثة والبيئة .

ومهما يكن من الأمر ، فإن إجماع الباحثين الأساسيين منعقد على أن مؤلفاته توشك أن تكون خالية خلواً تماماً من التقاليد القديمة التي هي طابع الأسر النبيلة ، وسنعي بتحقيق هذا في موضعه من مآسيه .

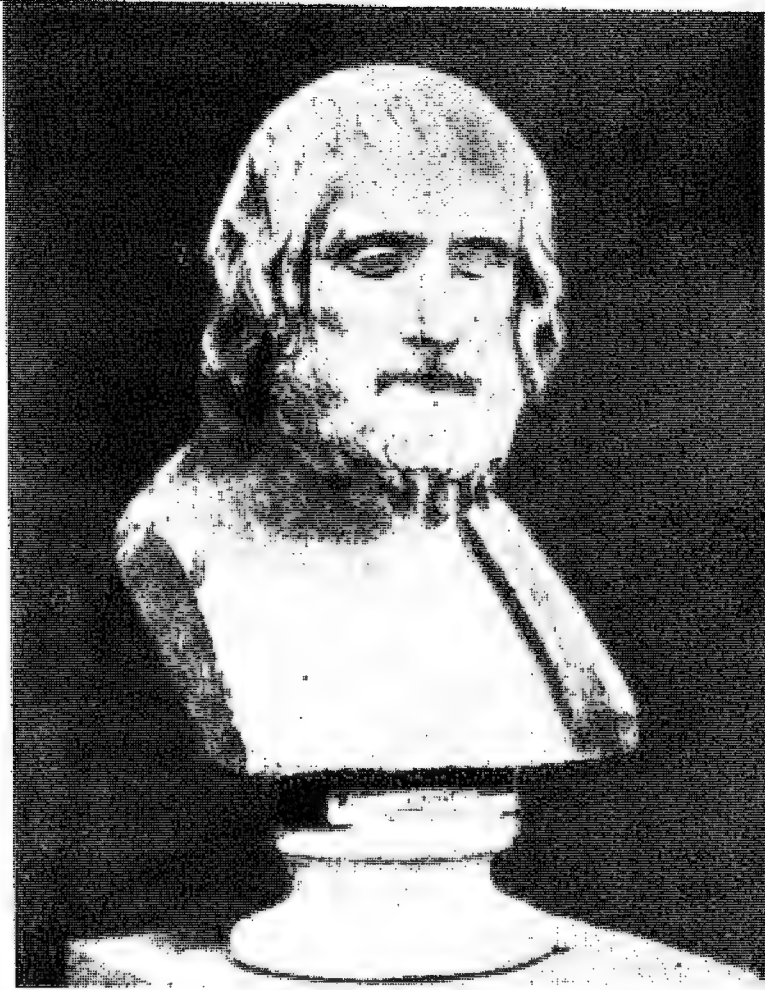
وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا في سنة مولده وفي طبقة والديه الاجتماعية ، فأخبر بهم ألا يعرفوا شيئاً ذا بال عن نشأته وطلعيته وشبابه ونوع ثقافته . ولهذا ظل العالم الحديث

(١) أهم المصادر التي تناولت حياة هذا الشاعر خمس رسائل ، بعضها معلوم المؤلف ، وبعضها مجهول ، وآثار رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات سويداس ، وشهادات أخرى ، وتلميحات لأرسطوفانيس ، وينبغي الاحتياط من هذه الأخيرة ، لأن مؤلفها كان يبتغى شاعراً ، وكان معروفاً بالخضوع إلى هوام إلى حد يفرض به عن الزهارة .

يجهل تلك النواحي جهلاً يوشك أن يكون تاماً ، وكل ما يعرفونه عنه هو أنه بدأ في سنة ٤٥٥ - وكانت سنة خمساً وعشرين سنة - بتقديم أولى مآسيه في إحدى المسابقات ، فقال فيها الجائزة الثالثة . ومنذ ذلك الحين أخذ يبذل مجهوداً متواصلاً في التأليف المسرحي ، ولكنه لما لم يكن محبوباً من الأتنيين ، فإنه لم يفز بالأولية إلا بعد أربعة عشر عاماً انقضت كلها بين الرفض والخذلان والدرجة الدنيا . وبعد هذه السنين الطويلة جعل الحظ يبتسم له قليلاً ، ففاز بالأولية أربع مرات في حياته وفازت بها إحدى مآسيه بعد موته . وأنت ترى أن هذا نصيب ضئيل من النجاح إذا قيس بنصيب سوفكليس ، ولكن هذا هو الذي كان .

كان هذا الإخفاق المتواصل الذي رافق شاعرنا كل ذلك الزمن يمكن أن يحدث في نفسه أثراً سيئاً يدفعه إلى اليأس من المسرح ويحمله على البحث عن مهنة أخرى ، ولكن الأمر كان على عكس ذلك ، فظل وفياً لفنه ، عاكفاً عليه رغم تجمعه له ، ولم يشأ أن يساهم في الوظائف العامة كما كان كثير من أمثاله يفعلون ذلك في سهولة ويسر ، وليس معنى هذا أنه كان لا يابه لشؤون مدينته أو يحترق المصلحة الوطنية الكبرى ، فمآسيه مفعمة بهذه الجوانب كلها ، وإنما قد شاء ألا يعالج هذه النواحي إلا عن طريق فنه وإنتاجه ، فطلق يصبوب إليها سهام قده ، وأشعة بيبانه ، ويفيض عليها من إلهام خياله ، ووحى شعره ، وبراعته في التصوير ، ودقته في التحليل حتى رسمها مجسمة أمام أعين الجماهير .

وأخيراً ، وبعد هذه الحياة العابسة المنقبضة غادر أثينا على أثر تمثيل مأساة أورستيس في سنة ٤٠٨ إلى مدينة « بيللا » حيث استقبله « أرخيلاؤوس » ملك مقدونيا في بلاطه استقبلاً حافلاً ، وأكرم رفقده أيما إكرام ، وقد ظل هناك حتى توفي في سنة ٤٠٦ وكانت سنة خمساً وسبعين سنة . ويرجح بعض المؤرخين أن وفاته كانت بمحاذة ثم دفن في وادي « أريثوزا » بمقدونيا ( انظر الصورة رقم ٢٥ في الصفحة التالية ) ، وقد أقامت له أثينا هيكل قبر نقش عليه أبياتاً تشهد بموهبته ومجده . وقد أعقب ثلاثة أبناء كان أصغرهم سنّاً - واسمه كاسم والده - شاعراً ، وهو الذي قدم إلى التمثيل مأساة والده بعد وفاته .



[ الصورة رقم ٢٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أثرى يوجد في متحف نابولي ، وهي تمثل أوريبيديس ، وأظهر ما يبدو على وجهه في وضوح إدمان التأمل والحساسية وما ينتجانه من حرارة الشعور بألم الإخفاق ومض عدم التقدير ] .

## ٢ — أخلاقه

اتفقت كل المصادر التي عرضت لتاريخ هذا الشاعر على أنه كان منقبضاً متشائماً منعزلاً عن الناس إلى حد الجفاف ، ولعل السبب في هذا هو ما أسلفناه من محاربة الزمن

إياه في نجاحه ومجده ، وانصراف مواطنيه عن منتجاته ، وحملات كثير من خصومه عليه ، وتشهيرهم به ، وفوق ذلك فإنه قد أخفق في حياته الخاصة إخفاقاً تاماً إذ تزوج مرتين متعاقبتين ولم يوفق فيهما إلى زوج جديرة بشخصيته ، فلما اجتمعت هذه العوامل على نفسه حولت أيامه إلى عذاب دائم وشقاء متواصل ، ودفعته إلى النفور من المجتمع ، والفرار إلى أحضان العزلة ، فلم يكن كسوف كليس ضاحكاً مرحاً يستمتع بالطعام والشراب ، ويتنقل بين أزهار المتع والملاذات ، وقد نجم عن هذا أن عكف على الكتب ووهبها كل فراغ حياته الذي لم يملأه الحب ، ولم يشغله جميل تقدير مواطنيه إياه . ولهذا كان لديه في أيدينا مكتبة عظيمة الأهمية جعل ينهل مما ضمته بين دفتها من معارف فلسفية وعلمية ، فدرس مذاهب : هيركليتيس ، وأنكساغوراس ، وپروديكوس وغيرهم ولكن هذه المعارف لم تلون عقله بأى لون فلسفى خاص ، ولم يكن لأى مذهب من هذه المذاهب التى درسها سلطان على نفسه . وإذا التقى القارئ بشئ منها فى مآسيه ، فليس معنى ذلك أنه كان يدين بهذه الفكرة أو بتلك ، وإنما هو إشتاع الثقافة الواسعة التى يتميز بها العقل المفلطور على حب الاطلاع . ولقد قدم إلينا المؤرخون القدماء سقراط كأحد أصدقائه الأخصاء ، ولكنهم مثله إذ ذاك على غير صورته الحقيقية ، فرسموه لنا رجلاً مهرباً لا يدل على صحة دعواه بالحجة ، وإنما هو يلقى الكلام على عواهنه ، وتلك لوحة متناقضة مع حقيقة سقراط أشد التناقض . نعم لا يبعد أن يكون ذلك الفيلسوف قد أعجب بشعر صديقه فدفعه إعجابه إلى أن يثنى عليه ، فشوه الخصوم قوالب هذا الثناء حتى ألبسوها ثوب الدعوى الضعيفة الملقاة بلا برهان ، ليصلوا إلى الحط من قدر الشاعر ، فأصابت سهامهم طريقة الفيلسوف بهيئة لولا أن الإجماع قد انعقد على نقيضها ، لعلا الباطل على الحق ، وانتصر الشر على الخير .

ولكى نختتم هذه النقطة نقرر أن شاعرنا لما كان نافرأ من المجتمع ، منعزلاً عن الخاصة والعامة لا ييوح بأرائه ولا يصرح بميله لأحد ، وكان عصى العقل لا يتأثر تأثراً عميقاً بما يقرأ ، فلم يجد التاريخ فى أخلاقه وطباعه مادة يصول فيها ويجول ، ولم يعثر النقاد فى منتجاته على آثار الانحياز إلى جانب معين من جوانب الحياة ، أو التعلق بتأحية محددة من نواحي الفلسفة النظرية أو الأخلاق .

## ٢) منتجاته

### ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

عزاً القدماء ، وعلى رأسهم سويداس ، إلى أوريبيديس اثنتين وتسعين مسرحية بين مأساة وفاجعة ساطيروسية ، ولكن يبدو أن عدداً قليلاً منها قد فقد في العصر الذي تلا عصر الشاعر مباشرة ، وأن عدداً آخر قد فقد بعد ذلك ، وأن بضع مآس قد ارتاب النقاد في صحة نسبتها إليه .

ولما لم يكن لدينا من المآسى التي فقدت إلا عناوينها ، وهذه العناوين لا تمثل عند أوريبيديس موضوعات المآسى تمثيلاً دقيقاً كما يتبين لنا ذلك من مآساتي : « هيلينيه » و « الغينيقيات » فقد كان من العسير على النقاد أن يعينوا موضوعات تلك المآسى بالضبط ، ومع ذلك فسنحاول هنا أن نرسم لك صورة تقريبية للفضائل التي كونها الباحثون من موضوعات تلك المآسى أو من منابعها . وإليك هذه المحاولة :

لم تكن موضوعات الأقاصيص الحماسية القديمة التي طرقها الشعراء الأولون بعيدة عن متناول « أوريبيديس » ولم يصدف هو عنها بقائاً ، ولكنه لم يقتصر عليها ، بل سلك سبلاً أخرى غيرها ، فاختلف بهذا عن أسلافه اختلافاً جوهرياً يسترعى الانتباه . وأياً ما كان ، فقد اقتبس من تلك الأقاصيص نحو ثلاثين مأساة منها : « أنتيجونا » و « بيليرفون » و « ذانائيه » و « بالاميدوس » و « پليوس » و « فيلكتيتيس » و « أوديبوس » و « إستيس » و « الباكوسيات » و « إيلكترا » و « هيكيويه » و « هيركليس مخبولا » و « إيفيجينيا في أوليس » و « الترواديات » و « الغينيقيات » وقد بقيت هذه السبع الأخيرة . وقد انتهل من الخرافات الموضعية ومن الحوادث الثانوية المحيطة به عدداً كبيراً مثل : « إبيوس » و « أرخيلافوس » و « كدموس » و « لاميا » و « أندروماخيه » و « ألكستيس » و « هيلينيه » و « أورستيس » . وقد بقيت هذه الأربع الأخيرة .

وكذلك كان لتاريخ أتيكا الخرافى فى منتجاته شأن لا يستهان به حيث استخلص منه عدة مآس ، منها : « إجيوس » و « إيرختيوس » و « ثسيوس » و « الهيركليسون » : و « الضارعات » و « هبوليتوس » و « إيفيجنيا فى توريس » و « يون » و « ميديا » وقد بقيت هذه الست الأخيرة .

### ٣ — تلخيص ما بقى من هذه المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى أنشأه « أوريبنديس » إلا سبع عشرة مأساة وفاجعة سائروسية واحدة ولم يعرف إلا تواريخ ظهور ثمان منها . وأما الإحدى عشرة الأخريات ، فلا يدري أحد متى مثلت إلا على سبيل الترجيح ، وما هى ذى حسب الترتيب الزمنى يقينياً كان أو راجحاً : ( ا ) « ألكستيس » . ( ب ) « ميديا » . ( ح ) « هبوليتوس » . ( د ) « الترواديات » . ( هـ ) « هيلينه » . ( و ) « أورستيس » . ( ز ) « إيفيجنيا فى أوليس » . ( ح ) « الباكوسيات » . ( ط ) « أندروماخيه » . ( ي ) « الهيركليسون » . ( ك ) « هيكوبيه » . ( ل ) « الضارعات » . ( م ) « إيلكترا » . ( ن ) « هيركليس مخبولا » . ( س ) « إيفيجنيا فى توريس » . ( ع ) « يون » . ( ف ) « الفينيقيات » . أما الفاجعة السائروسية فهى « الككلوبوس » أو العملاق ذو العين الواحدة . والآن إليك موجزات خاطفة لتلك المآسى :

#### ( ا ) ألكستيس Alkestis

تقع هذه المأساة أمام قصر الملك فى مدينة « فير » بـ « تيساليا » . ومجملها أن « أبولون » يشرح كيف أن الملكة « ألكستيس » زوج « أدميتوس » سموت من أجل زوجها بعد أن وافقت « ميريه » « Les Mirè » الإلهات الثلاث اللواتى تتصرفن فى حياة بنى الإنسان على أن يستبقين « أدميتوس » إذا قدم بذلا عنه شخصاً آخر إلى آلهة الجحيم ، ( ١٢ — الأدب الهلى — نالك )

فأخذ يسأل كل من حوله كوالديه المسنين وغيرهما ممن يدعون أنهم يحبونه ، فلم يقبل هذا العرض أحد منهم إلا زوجته ، فقد صممت على أن تموت بدله ، وهى فى هذه اللحظة موجودة فى القصر وستسلم الروح . وإذ ذاك تقف « ثاناتوس » الموكلة بالموت على الباب ، ويأخذ « أبولون » فى إقناعها بأن تترك « ألكستيس » حية وتقبض روح المسنين ، ولكن هذه المحاولة تذهب عبثا . وهنا تجيء « ألكستيس » لتودع زوجها وتتوسل إليه أن يكون كوالدة لأولادها ، وألا يقذف بهم فى أيدي امرأة أخرى ، فيحتج « أذميثوس »



[ الصورة رقم ٢٦ مأخوذة عن رسم على إحدى حوائط مدينة هرقلانوم ، بإيطاليا ، وهذا الرسم يوجد فى متحف نابولي ، وهو يمثل ألكستيس مثال التضحية الوفية والفدائية العالية حين تقضى حياة زوجها بحياتها دون أن يقوى الألم والحزن على أن يتجاوز رقتها ورشاقتها ] .



ويعدها بأنه سيظل أميناً وفيّاً لذكرياتها ثم يصور لنا المؤلف بعد ذلك موت هذه البطالة وولولة أطفالها .

تتغنى الجوقة بعد ذلك بإخلاص « ألكستيس » الجدير بالإعجاب والذي لا يستحقه ذلك الزوج الأناني الذي لا يدرك حتى أنانيته فيأخذ على والديه أنها لم يضعها نفسيهما من أجله . نعم إن موت ألكستيس أحزنه كثيراً ، ولكنه لم يفكر في أنه لو قبل الموت لأتقدم جميعاً ، بيد أن ألكستيس لا ترى هذه الأنانية أو لا تريد أن تراها عند زوجها ، وإنما هي تعتبر نفسها زوجة ، والزوجة كلها لزوجها ، فيجب أن تضحي بنفسها في سبيله من أجل هذا الاسم .

وعلى أثر ذلك يصل « هيركليس » وهو ليس ذلك البطل العظيم الذي صوره سوفكليس في مأساة « التراكيستيات » وإنما هو شخص شره مغرم بالطعام والشراب ذو ضجيج ومجيج يتباهى ببقوته فيستقبله أدميتوس خير استقبال ، لأنه صديقه ولأنه لا شيء عنده أقدس من إكرام الضيف ، ولكي لا يحزنه يخبره بأن الجنازة التي تجهز في القصر هي جنازة سيدة أجنبية .

يخرج بعد ذلك أدميتوس من القصر فيلتقي بوالده « فيريس » حاملاً قرابين باسم ألكستيس فيؤبخه على أنه لم يضح السنين الأخيرة من حياته الطويلة ، ليفتدى حياة ابنه فيجيبه والده بدوره بأنه يعتبره قاتلاً لزوجته بسبب أنانيته ، إذ لرفض تضحياتها لبقيت في الحياة .

ولا ريب أن المؤلف كان قد شاهد حوله كثيراً من هذه المنازلات التي كانت تقع بين الأشخاص وتمثل فيها الأثرة الساذجة فأراد أن يصور هذا الوالد وولده اللذين يتهم كل منهما الآخر بالأنانية .

و بعد أن ينتهي الوالد وولده من هذه المحاوراة السيئة الوضع التي تشبه من بعض الوجوه إسفافات شكسبير ينسحبان ثم يخرج الخادم المكلف بالقيام بخدمة هيركليس ثائراً ، لأن

هذا الضيف يأكل ويشرب وينسى رغم الحداد الذي هم فيه فيحضر هيركليس ويؤنبه على نظراته الجافة ، بيد أن الخادم ينبئه بالحقيقة فيخجل من مرجه ويصمم على أن يعيد زوجة صديقه إلى الحياة . فإذا كانت لا تزال في دائرة اختصاص « ثاناتوس » أرغمها على ردها ، وإلا نزل إلى مملكة الجحيم وأحضرها من هناك . ثم يتجه توأ إلى ثاناتوس وإذ ذاك يعود أذميتوس فتجهد الجوقة في مواساته . وإنهم لذلك إذ يدخل هيركليس ومعه سيدة محببة . وحين يسأل عنها يجيب بأنها سيدة ربحها في مكافأة له على انتصاره في معركة ويطلب إلى صديقه أذميتوس أن يحفظها له إلى أن يعود فيرفض أذميتوس أول الأمر ثم يذعن أمام رجاء هيركليس فيوافق على استقبالها . وهنا يتزع هيركليس النقاب عن وجه السيدة فيرى الجميع أنها هي ألكستيس رجعت إلى الحياة ، ولكنها يجب أن تظل ثلاثة أيام محرومة من الكلام ، وهي الأيام الضرورية لقاء من يأتي من حيث أتت ، فيشكر أذميتوس صديقه هيركليس على إخلاصه وشجاعته ثم يودعه هيركليس ويوصيه أن يسلك دائماً سبيل كرم الخلق التي سلكها معه فإنها أساس كل خير .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٣٨ ، وهي مأساة غربية جمعت الجذ المؤثر إلى الهزل المُسلّي ، وانتهت بنهاية سعيدة . ويقول النقاد إنهم لم يروا بين المؤلفات القديمة كافة أقصوصة شديدة التأثير صيغت في أسلوب نقي كهذه المسرحية ، ولكنهم مجمعون على أن مزجها الجذ بالهزل ينزل بها من صف المأسا إلى صفوف الفواجع الساتيرية وأن الفن لا يسمح بأن تشتمل المأساة على مثل هذا الإسفاف . ويبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا فوضعها في موضع الفاجعة من الرباعية التي احتوتها ، وإن كان لم يزل محتفظاً لها باسم المأساة .

سلك الشاعر في هذه المأساة سبيل سلفه سوفكليس ، فلم يعن كثيراً بالجانب الفوق الطبيعي الثابت في الأقصوصة القديمة ، وإنما بذل جهده في رسم العواطف المختلفة ، والأحاسيس المتباينة فحب « ألكستيس » وحنانها وتقواها ، وحزمها وقوة إرادتها ، وطبيعة أذميتوس العادية ، وألمه الصادق ، وحبه الخالص لزوجته ، وتعارض هذا الحب مع غريزة الاحتفاظ بالحياة التي لا تغلب على العواطف السامية إلا عند النفوس الصغيرة ، وكذلك أثره الوالد

الشيخ وأنانيته ، وخزن الخادم لموت سيدته ، وخجل هيركليس من مرجه في قصر كان أهله في حداد ، كل ذلك قد صوره المؤلف في دقة وعناية تشهد ان له بالموهبة الجديرة بالملاحظة . ومما هو خليق بالالتفات هنا هو أن أوريبيديس قد خالف في هذه المأساة التقاليد القديمة ، فجعل الكيستيس تموت على المسرح وأسمع النظارة أنين احتضارها الوديع المؤثر .

لا يعرف النقاد مقدار عدد الممثلين الذين اشتركوا في تمثيل هذه المأساة ، وإنما هم يقدرون أن يكون اثنين ، وعلى هذا يكون توزيع أدوارها كما يلي : يقوم الممثل الأول بأدوار : الكيستيس ، وأبولون ، وهيركليس ، وفارس الوالد الشيخ . ويقوم الثاني بأدوار : ثاناتوس ، وإحدى الخادومات ، وأذميوس ، وأحد الخدم ، وكان أحد أفراد الجوقة يتغنى بأرنومة أوميلوس بن الكيستيس التي كان يشدو بها عند رحيل والدته إلى مملكة الموتى . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

### تصميم هيركليس على إعادة الكيستيس

هيركليس — أوه يا قلبي ويا يدي اللذين حققنا كثيراً من الأعمال . أظهر الآن أنى ابن أنجبته ألكينا ابنة « إيلكترون » من زوس ، لأنه ينبغى أن أنقذ هذه المرأة التي ماتت آتفاً . ينبغى أن أعيد الكيستيس إلى هذا المنزل وأن أؤدي خدمة إلى أذميوس . سأذهب وسأراقب ثاناتوس ملكة الموت ذات الملابس السوداء ، وسأجدها فيما أظن على مقربة من القبر جماعة متطلعة إلى الضحايا التي تحروها ، فإذا قذفت بنفسى فجأة من مخبأ فأنى سأقبض عليها ، ولن ينتزع منى أحد هذه الشقية قبل أن ترد إلى تلك المرأة ، ولكن إذا فاتتني ولم تجيء نحو الضحايا الدامية فأنى سأذهب إلى مساكن الإلهى ما تحت الأرض : « كوريه » وملاك الجحيم ، تلك المساكن التي لا شمس فيها ، وسأطلب منهما الكيستيس ، وإنى لوائق من أننى سأحضرها فوق الأرض وسأضعها بين يدي ضائفى الذى استقبلنى بكرم والذى لم ينبذنى مع أنه كان مصاباً بكارثة ثقيلة أخفاها عني مدفوعاً إلى ذلك بكرمه واحترامه إياى . أى تيسالى ، أى هيلينى أكثر منه إكراماً للضيف . إن هذا الرجل السخى لن يقول : إنه أحسن إلى خبيث .

( ب ) ميديا « Médée »

هي ابنة « إيتيس » ملك « كلخيس » في جنوب الكوكاز . وكان والدها يملك فرو الذهب الشهيرة في الأقاليم الهيلينية ، والذي كان غاية جميع عظماء ملوك إغريقيا ، لأنه كان في عقيدتهم رمز الثراء والسعادة ، فيرتحل هؤلاء الملوك إلى حيث يوجد الفرو ، وهم : « ثيسوس » وصديقه « بيريثاؤوس » و « هيركليس » و « أسكيلبيوس » بن « أبولون » شافي الآلام و « أرقيوس » و « بليوس » والد « أخيلوس » و « كستور » و « بوليدوكيس » أخوا « هيلينيه » وكانوا كلهم تحت قيادة « ياسون » لأنه منظم هذه الحملة ، وعند ما يصلون إلى تلك البلاد وتقع عين « ميديا » على « ياسون » تهوى في حبائل غرامه وتريد أن تحقق له أمنيته فتخدع والدها وتمكن حبيبها من الاستيلاء على الفرو الذهبي ثم ترافقه إلى بلاده . وعلى أثر ذلك يتنهب والدها فيبعث وراءها ابنه ، وحين يلحق بهما ، تمكن ميديا معشوقها من شقيقها فيقتله ثم تمزق هي جسمه أشلاء تنثرها في الطريق ليراها والده إذا تعقبها فيئس ويرجع . وعند ما تصل إلى بلاد الهيلين تلقى « بلياس » عم « ياسون » قد اغتصب عرش شقيقه « أوسون » والد « ياسون » فتصمم على أن تسترده بوساطة السحر والحيلة ، فتبدأ بإعادة الشباب إلى والد زوجها ، لتبرهن على مقدرتها ، ثم تعرض على بنات ذلك العم المقتصب أن تعيد الشباب إلى والدهن كما أعادته إلى أخيه ، ولكنها تفهمهن أن هذه العملية لا تتم إلا إذا استنزف كل الدم القديم المسن من جسمه ، فتفتح الفتيات حنجرة والدهن فيموت ، لكن هذه الجريمة تثير ضجيجاً شديداً حول سمعة هذه الأميرة ، فيضطر « ياسون » إلى أن يغادر بلاده ، فيلتجئ هو وهذه الزوجة الآتمة إلى مدينة « كورنثا » وهناك تقع هذه المأساة التي نحن بصدددها . وبجملها أن « ياسون » يهجر زوجته « ميديا » ويصمم على أن يتزوج من ابنة ملك كورنثا ، فلا تكاد تعلم هذا النبأ حتى يحزن جنونها ، ويلتهب رأسها حقداً على زوجها ، وغيرة من خطيئته ، وتعزم الانتقام السريع لنفسها منها معاً . وإذا يخشى ملك

كورتنا على ابنته ، فإنه يطلب إبعاد الزوجة القديمة وابنيها إلى مكان ناء ، ليأمن الزوج وعروسه غائلة هذا الحقد الذي يندلع أواره في قلب هذه السيدة القاسية فتتضرع إلى زوجها أن يسمح لها بيوم واحد تمضيهِ في المدينة قبل ارتجالها إلى منفاه ، فيجيب سؤلها ويكون هذا اليوم كافياً لتنفيذ خُطتها الجهنمية ثم يحىء زوجها ويعتذر إليها ويحاول أن يبرز مسلكه معها ، فتهتاف به باحتقار واستهانة . وقبل أن تنصرف تبعث إلى عدوتها - وكانت لا تزال في بيت أبيها - حلة وتاجاً ذهبياً مشر بين بالسم الزعاف ، فلا تكاد هذه الفتاة تلبسهما حتى تسقط



[ الصورة رقم ٢٧ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف اسمه ، وهي تمثل مينديا حالة إرسالها الهدايا المسممة إلى عدوتها . ]

جثة هامدة لا حراك بها ولا حياة ، فيسرع والدها إلى إسعافها حين يراها تتأوى من أثر السم ، فلا يوشك أن يلمسها حتى يختر هو الآخر صريعاً . ولا تكفي هذه السيدة الآثمة بتلك الجريمة فتصمم على أن تذب ولديها على مرأى من أبيهما لتطمح البقية الباقية من فؤاده ، وإذ ذاك تشتعل حرب ظاحنة في داخل نفسها بين شعور الأم الشفيقة وإحساس الزوجة المهانة النائرة تظهر فيها عبقرية المؤلف ودقته ظهوراً واضحاً . وفي النهاية تتغلب عليها

عاطفة الانتقام ، فتجهز على ولديها أمام أبيهما ، ثم تمتطي في الحال مركبة سرية يجرها تنينان ، لأنها ساحرة وتنصرف ساخرة من آلام هذا الزوج المنكوب الذي يرى بعيني رأسه فلذتي كبده مضرجين بدمائهما ، فتتجه إلى أثينا حيث كانت تعلم من قبل أن الملك « إجيوس » مستعد لأن يقدم إليها مأوى <sup>(١)</sup> .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٣١ ، وهي تصوير لخلق امرأة تدفعها الغيرة إلى العنف الذي يصل إلى درجة الجريمة ، وهي ترتبط بالخرافات الأتيكية عن طريق إجيوس ملك أثينا الذي أوت إليه ميديا بعد فرارها ، لتحتفى به . ولقد طرق هذا الموضوع قبل أوريبيديس « نيفرون السيكوني » وهو أحد الشعراء الثانويين الذين سنعرض لهم فيما بعد . ويعتبر النقاد هذه المأساة من أبدع مآسي شاعرنا وأرقاها إنشاء ، وأشدّها تأثيراً في النفس ، وخير ما يروق النقاد فيها تصوير غيرة ميديا التي تصل بها إلى حد الانقياس في الوحشية المزمجة ، ومقدرتها على إخفاء شعورها والتظاهر بالإذعان السلبي لما حكم به عليها ذلك الزوج غير الوفي ، وسلطانها على نفسها في محو اضطراب قلبها عند ذبح ولديها وغير ذلك من الخصائص الشاذة التي صيرت هذه السيدة وحدها قطب رحا المأساة وبيت قصيدها ، وجعلت زوجها « ياسون » إلى جانبها شخصاً خاملاً فائراً لا يعنيه إلا التفكير في نتائج الحوادث وما يترتب عليها . ولهذا الفتور لم يكن ألمه على ابنه شديد الأثر في النفوس . أما توزيع أدوارها ، فكان على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور « ميديا » . والثاني بدورى الموضع « وياسون » . والثالث بأدوار : المربي و « إجيوس » وأحد الرسل . وهناك عضوان من أعضاء الجوقة يتزمان بأغنية الطفلين قبل ذبحهما .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن موضوع هذه المأساة قد ألهم « كُرنى » شاعر فرنسا مأساته « ميديه » التي أخرجها في سنة ١٦٣٥ ولكنه مع الأسف لم يحاك فيها

(١) بعد أن يأوى الملك إجيوس هذه المرأة الجهنمية يتزوج منها ثم لا تلبث أن تعترف في أثينا بخياناته فطليعة تضطر على أثرها إلى الرحيل إلى بلادها .

مأساة أوريبيديس ، وإنما حاكى مأساة سينيك الفاترة المواقف الطويلة الخطب ، فجاءت مأساته - رغم جمال الأسلوب وسحر العبارة وسمو الألفاظ - أقل قيمة من مأساة أوريبيديس ، ولم يضعها النقد في صف مآسي كُرنفى الأخرى الخالدة ، بل اعتبرها من المسرحيات الثانوية .

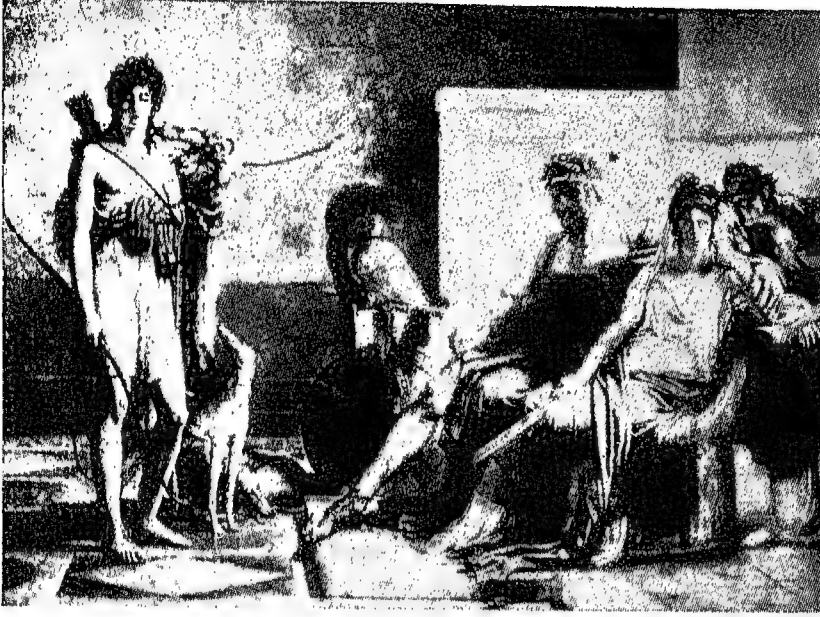
### ( ح ) هيپوليتوس « Hippolytos »

تتلخص الأقصوصة التى اتهم منها أوريبيديس هذه المأساة فى أن هيپوليتوس بن ثيسوس الذى أنجبته من إحدى الأمازون<sup>(١)</sup> يهب شبابه إلى « أرتيميس » إلهة القنص ويعان احتقاره « أفروديتيه » إلهة الحب واستهائته بها ، فتهتاج هذه الأخيرة وتعزم الانتقام منه ، وهذا الانتقام هو موضوع مأساتنا ، وبجمله أن « فِذْرا » زوجة « ثيسوس » الجديدة تكاد تحترق بغرام « هيپوليتوس » ابن زوجها ، فيقابل الشاب ذلك منها بإهمال واحتقار فتقتل نفسها . ولكى تنتقم منه تعلن قبل وفاتها أنها تنتحر من العار ، لأن ابن زوجها حاول انتهاك شرفها ، فيحتاج « ثيسوس » ضد ابنه ويلعنه رغم احتجاجه ودفاعه عن نفسه ويأمره بالنفى حالاً ( انظر الصورة رقم ٢٨ فى الصفحة التالية ) ، ثم يطلب إلى « بوسيدون » إله البحر أن يعاقبه بعقوبة قاسية ، ولا يكاد هذا الشاب يرتحل حتى يخرج من البحر وحش يرعب جواده فيجرحان ويسقطانه من فوق مركبته ، فيتمزق جسمه بهيئة فظيعة . وبعد ذلك تنير « أرتيميس » عقل « ثيسوس » فيعرف خطأه ويندم على فعلته فى نفس اللحظة التى يظهر فيها الشاب على المسرح محتضراً ويعفو عن والده .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٢٨ ، وفيها يلتقى القارئ بـ « ثيسوس » ملك أثينا ، ولكنه فى هذه المسرحية أقل جاذبية منه فى غيرها ، إذ يبدو هنا قاسياً نحو ابنه البريء .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة هى معدلة عن مأساة أخرى للشاعر نفسه بهذا العنوان عينه . ومن أحسن ما رسم فيها مواقف هيپوليتوس النبيلة ، واستقامته الساحرة ، وعزته التى

(١) الأمازون هى سيدة خيالة حربية .



[ الصورة رقم ٢٨ مأخوذة عن لوحة من صنع الفنان الفرنسي بيير جيران وهي تمثل هيبوليتوس واقفاً أمام والده ثيسوس كما تمثل فديرا مصغية إلى أضاليل مرضعها التي تنصح لها باتهام ذلك الشاب البريء . ومن هذا المنظر يستنتج أن الفنان الذي رسم اللوحة قد استلهمها من مسرحية راسين ، لا من مسرحيتنا الهيلينية الراهنة ] .

يشوبها شيء من الجفاف . وكذلك دور فديرا الذي يمثل الهوى العنيف وسلطانته على النفوس ، ودفعه إياها إلى أعظم الآثام وكبريات الجرائم ، وليس هذا فحسب ، بل إن المؤلف قد أطلعنا في مواقف هذه السيدة على لوحة شاملة للأحلام الشعرية التي ينغمس فيها قلب العاشق المدله ويظل يتناقض مع نفسه ، فتارة يريد ، وأخرى لا يريد ، ثم يصمم فيقدم على ما يصبو إليه ، فإذا رده المحبوب خائباً ولم يجبه إلى سؤاله تملكه العنف فهرع إلى الانتقام دون الاكتراث بصدق أو عدالة أو وفاء . أما توزيع أدوارها فهو كما يأتي :

يقوم الممثل الأول بدور : « هيبوليتوس » والثاني بأدوار : « أفروديتيه » و « فديرا »  
و « ثيسوس » والثالث بأدوار : « أرتيميس » وأحد الخدم والمرضع وأحد الرسل .

ولقد ألهمت هذه المسرحية « راسين » مأساته الفاتنة « فديرا » التي ظهرت في سنة ١٦٧٧



وإن كان هذا الأخير قد أفاض عليها من عبقريته ذلك السحر الذى لا يتناول أحد المؤلفين الآخرين إلى المساهمة فيه .

والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات هذه المأساة :

### موت هيپوليتوس

- هيپوليتوس — آه بدأت الظلمات تنتشر على عيني ، خذنى يا والدى واسند جسمى .
- ثيسوس — واحرق قلباه ! ما ذا تصنع يا بنى بوالدك الشقى ؟
- هيپوليتوس — أنا أموت ، وقد أخذت أرى أبواب الجحيم .
- ثيسوس — أو تدع روحى ملوثة بالجريمة ؟
- هيپوليتوس — كلا ثم كلا ما دمت أبرئك من موتى .
- ثيسوس — ماذا ! أتبرئنى من الدم المسفوك ؟
- هيپوليتوس — إن العذراء <sup>(١)</sup> ذات السهام المهيبة لشاهدة على ذلك .
- ثيسوس — يا بنى العزيز كم أنت تبدو كريما مع أهلك !
- هيپوليتوس — اطلب من الآلهة أبناءاً يشبهونى .
- ثيسوس — يا أيها القلب المغمم بالتقوى والفضيلة .
- هيپوليتوس — إنه لم يعد يخفق . وداعا ، وداعا أيضا أيها الوالد !
- ثيسوس — لاتهجرنى إذا ، يا بنى واستعد قواك .
- هيپوليتوس — لم أعد أستطيع استعدادها لأنى أموت . أيها الوالد خيء وجهى سريعا تحت هذا النقاب .
- ثيسوس — أيتها الأرض الماجدة ، يا أرض أثينيه بالاس من أى رجل ستحرمين
- آه ما أتعسنى ، آه يا « كيريس » <sup>(٢)</sup> سأذكرك انتقامك زمنا طويلا .

(١) العذراء هى أرتيميس لإلهة القنص والفضيلة .

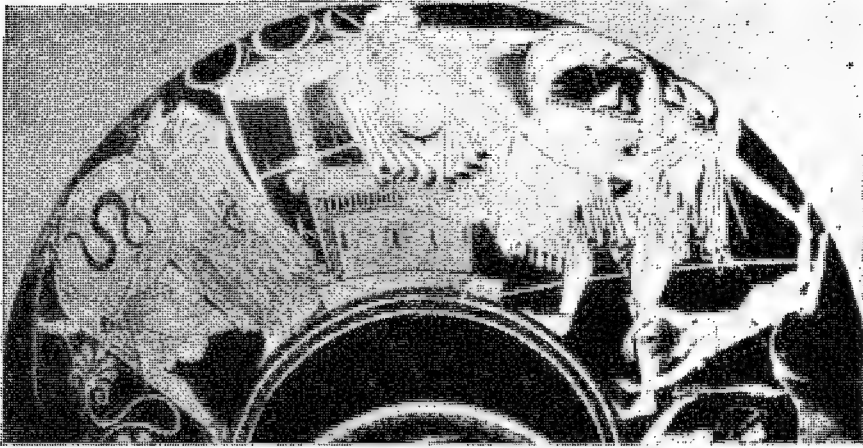
(٢) هو أحد اسماء أفروديتة لإلهة الغرام ، وهى تصب انتقامها دائما على الفضلاء الذين يتبردون على

أوامرها الترامية كما فعلت بـ « هيپوليتوس » .

### (٥) الترواديات « Les Troyennes »

تتلخص هذه المأساة في أن يظهر الرسول « تَلْتَيْبْيوس » فيبتدىء حوادثها بإعلانه إلى « هيكوبيه » ما اعتزم الهيلين سلوكه من وسائل يازاء شهيرات الترواديات ، وهنا تصرح « كاسنندريه » ابنة « پرياموس » بما أوحى به إليها من مصير ملوك الهيلين ، وما سيحقق بهم من العقاب ثم تودع والدتها وتذعن لحظها الذي يقضى عليها بأن تكون أسيرة أجاممنون ثم تظهر « أندروماخيه » أيم « هكتور » فتنبئ « هيكوبيه » بأن الهيلين قد ذبحوا ابنتها « پولكسينيه » على قبر « أخيلوس » ولا تكاد تنتهى من حديثها المؤلم حتى يجيء رسول فيعلن أنه مكلف بأخذ أستيانكس ابنها الوحيد ، لأن « أوديسوس » يتمسك بقتله ، وهنا تصل هيلينيه التي ردها الهيلين إلى زوجها فيحدث حوار فاطر بينهما وبين هيكوبيه ، وعلى أثر ذلك يشاهد منظر شديد الأثر ، إذ يدخل تَلْتَيْبْيوس حاملا جثة « استيانكس » فوق ترس والده هكتور (انظر الصورتين رقمي ٢٩، ٣٠ في الصفحة التالية) ثم يسمع ضجيج هائل فيعلم الحاضرون أنه ضجيج قلعة تروادة تنهار أمام تحطيم الأعداء وهنا تتعد هيكوبيه متهدمة إلى حد أن يساعدها على السير جنود أوديسوس الذي يجب أن تنهى حياتها القهسة بالقرب منه لأنها كانت من نصيبه .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤١٥ هـ وهي تعتبر سلسلة من المناظر المؤثرة أكثر منها مأساة موحدة ، لأنها لا تشتمل على أفعال حاسمة كأفعال المأساة السالفة والآنية . وأهم شخصياتها شخصية هيكوبيه زوجة پرياموس ملك تروادة المنهزم ، وقد عنى المؤلف بأن يحوط هذه الملكة بأهم الأحداث التي وقعت على أثر اجتياح تروادة وأشدها إرغابا ، ولهذا تمكن من أن يرسم الألم والحب والحنان ، والفزع واليأس ، والحقد والمقت بهيئة جديدة بالعناية والالتفات فإلى جانب هيكوبيه تقف كاسنندريه ابنتها وأندروماخيه أيم ابنها تشرح أولاهما نبوءاتها السماوية ، وتصور الثانية مخاوفها الأموية بهيئة تترك في النفوس أشد أنواع الأثر ، وأقصى ألوان الانفعال وقد وزعت أدوارها كما يأتي :



[ الصورة رقم ٢٩ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهي تمثل نيبوليوس يضرب برياموس الشيخ بجثة حفيده أستيانكس ، ومن هذا يتبين أن راسم هذه الصورة قد استلهمها من أسطورة أخرى غير التي استلهم منها أوريبيديس مأساته . ]



[ الصورة رقم ٣٠ من صنع الفنان الفرنسي فوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف نابولي ، وتمثل منظرين من مناظر سقوط تروادة ، أولهما قتل أستيانكس ووضعه على ركبتى والدته والدماء تنزف منه . وثانيهما محاولة أياكس قتل كاسندريه ]

يقوم الممثل الأول بدور هيكيوبه ، والثاني بأدوار : الإلهة أثينييه ، والنبية كاسندريه وأندروماخيه وهيلينييه . والثالث بأدوار : پوسيدون ، وتلثيوس ، ومينيلاؤوس .

## (هـ) هيلينيه « Hélène »

لم يسر أوربيدس في مأساته هذه على نهج الأفسوسة القديمة الشهيرة التي تروى أن هيلينيه كانت متعة باريس طول مدة حرب تروادة ، وإنما نسج فيها على منوال أقصوصة أخرى لم يروها إلا « استيخوروس » أحد الشعراء الخماسيين في أواخر القرن السادس تحت عنوان « استدراك » ومجملها أن أفروديتيه لا تهدي إلى باريس هيلينيه نفسها ، وإنما تهدي



إليه شبحها فينخدع ويظل يستمتع به دون أن يخالجه أى ارتياب فى حقيقة الأمر ، أماهى فيحملها هرميس إلى قصر « بروتيموس » ملك مصر ، فتبقى فيه إلى أن يموت الملك ويخلفه على العرش ابنه « تيكليمينوس » فيكلف بـ « هيلينيه » ويعرض عليها الزواج فتزجج من ذلك وتلتجج إلى هيكل أحد المعابد . وفى ذلك الحين تكون حرب تروادة قد انتهت ، فيرتحل « مينيلائوس » إلى بلاده فيفضل وتذف به العواصف إلى الشواطئ المصرية فيلتقى إلى جانب ذلك الهيكل

[ الصورة رقم ٣١ من صنع الفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة من رسم على وعاء هيلينى ، يوجد بمتحف الإرميتاج فى سنتر سبورج وتمثل هيلينيه وباريس فى تروادة أو باريس وشبح هيلينيه إذا سايرنا مؤلف مسرحيتنا فى أن باريس لم يس هيلينيه وإنما شبعته له ]

بزواجه الأمينة الوفية ويعلم أنها لم تذهب قط إلى تروادة ، وبالتالى لم يتلوث شرفها ، وهنا يتفقان على إعداد الفرار وتعينهما على هذا الأميرة « ثيونويه » شقيقة الملك . ويتدخل أخوا هيلينيه فى الأمر فيسملان مهمة الزوجين وينجزان لها هذه العودة السعيدة . ولا ريب أنه لما كانت هيلينيه هى ابنة زوس ، فقد كان من الطبيعى أن يثنى مؤلفنا عليها ثناءً عاطفاً ، وأن يسجل جمالها وسموها ، وأمانتها وبراعتها وشرفها من عبث ذلك الشاب الفارغ .

مثلث هذه المأساة فى سنة ٤١٢ هـ ، فى الحق ، ليست مأساة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما هى مزيج من المأساوية والمهزلية . ويرى النقاد الخدثون أنها - رغم اشتغالها على مناظر خليقة بالإعجاب - تميل إلى الانحراف عن المسالك الطبيعية ، وهذا عيب من عيوبها الأساسية يضاف إلى ما احتوته من انحدار إلى صفوف الفواجع الساينروسية أو المهازل التى تخاطب الترح بالمرح ، وتمتزج الدموع بالضحك ، والألم بالمزاح . وأياً ما كان فقد وزعت أدوارها على النحو التالى :

يقوم المثل الأول بدورى هيلينيه وشقيقها ، والثانى بأدوار : تـُكـُروس ، ومينيلأوس ، والرسول الثانى ، ويقوم الثالث بأدوار : امرأة مجوز والرسول الأول ، والأميرة « ثيونويه » والملك « ثيسكليمينوس » .

### (و) أورستيس « Orestès »

تتلخص هذه المأساة فى أننا نشاهد فى مبدئها « أورستيس » مريضاً مطرحاً على سريريه وإلى جانبه شقيقته إيلكترا تهذى خياله الهاذى ، وعند ما تحسن حالته قليلاً يطلب إلى شقيقته أن تذهب لتستريح من عنائها . وبعد خروجها يحىء مينيلأوس ، فيطلب أورستيس مساعدته أمام الجمعية التى تتولى محاكمته ، ثم يعود إلى عقله فيندم على فعلته ويظهر خجله ، فيسأله مينيلأوس قائلاً : أى مرض يعذبك الآن ؟ فيجيبه بقوله : ضميرى ، إذ أنى أشعر بفظاعة ما ارتكبته فتأخذ مينيلأوس الشفقة عليه ، ولكن تنداروس والد كليتمينسترا يؤيد اتهامه ويتمسك بوجوب معاقبته فيعتذر أورستيس عن جريمته بتنفيذه وحى أبولون ولكن

هذا الاعتذار يذهب عبثاً ، إذ يحمل « تَنْدَاروس » على جريمة قتل الوالدين حلة شعواء فيقول : إن الولد إذا كانت أمه قاتلة يجب أن يقتادها إلى العدالة ، ولكنه لا يصح له أن يقتلها . وأخيراً يخرج فيتردد مينيلاؤوس في دفاعه عنه لحظة قصيرة ثم يتخلى عن مناصرته وينسحب . وعلى أثر ذلك يدخل صديقه الوفي پيلاديس فيتفاوض الصديقان في الأمر ، ثم يصمان على أن يمثل أورستيس أمام الجمعية ليدافع عن نفسه وأن يكون ذلك بغير علم إيلسكترا وبعد أن يتجهها إلى مقر هذه الجمعية تحضر إيلسكترا فلا تجد أورستيس ثم لا يلبث الرسول أن يحىء فيخبرها بأن الحكم قد صدر ضدها وضد أخيها ، وهو يقضى بوجوب انتحارها قبل نهاية اليوم .

وهنا تولول إيلسكترا عند إعلامها بالحكم ثم يعود أورستيس وپيلاديس محزونين ويصمم پيلاديس على المساهمة في حفظ صديقه ، ولكن الثلاثة يعزمون قبل الانتحار أن يعاقبوا مينيلاؤوس على نذالته بقتل زوجته هيلينيه وابنته هرْميونيه ، وبينما هم على أهبة الشروع فيما اعزموه ، وبينما تسمع صيحات هيلينيه خلف الستار ، إذ يحىء خادم رعديد فيعلن اختفائها بطريقة غامضة . وهنا يصل أورستيس ثم مينيلاؤوس ، فيهدد الأول الثانى بقتل ابنته « هرْميونيه » إذا لم يذهب توماً إلى الجمعية ويطلب إليها إلغاء الحكم السابق ، فيستغيث مينيلاؤوس ويتعقد الموقف إلى حد أن يصعب حله ، ولكن أبولون لحسن الحظ يظهر ويصدر أوامره ، فيعلن أن هيلينيه رفعت إلى السماء وأخذت مكانها بين الكواكب إلى جانب أخويها : « كستور » و « پوليدوكيس » وأن « مينيلاؤوس » سيذهب إلى « اسبَرْتا » ليكون ملكاً عليها ، وأن پيلاديس يجب أن يتزوج إيلسكترا . أما أورستيس فسيترزوج بـ « هرْميونيه » التي كان يريد قتلها ثم يقضى سنة نفى في أركديا وبعد ذلك يذهب إلى أثينا حيث تدعوه الإلهات المحسنات إلى المثل بين يدى العدالة . وهناك يسمع الحكم ببراءته ثم يعود إلى أرغوس فيقولى ملكها .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٠٨ م وقد اتخذ أوريبديدس موضوعها من الحكم المأثور الذى كانت الروايات الشفوية تتواتر بأن الشعب الأرغوسى أصدره على أورستيس . ولهذا اختلفت في مرماها كل الاختلاف عن مأساة إسسخيلوس ، فلم تعد السلطة في الحكم على

المتهم بيد أبولون ولا أثينيه كما كانت الحال عند هذا الأخير وإنما أصبح المرجع فيه لذوى  
الحل والعقد من بنى الإنسان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الإلهات المزعجات اللواتى رأيناهن  
يتحققن أورستيس عند إسخيلوس قد تحولن إلى أشباح خيالية أنشأها عنده تأنيب الضمير  
على قتله والدته .

ولا ريب أن هذا التحليل قد حوّل أقصوصة إسخيلوس إلى دراسات نفسية تشرف  
عصر أوربيدس وتسجل الرقيين : النفسانى والعقلى اللذين كانت الفلسفة قد أحدثتهما  
فى أثينا .

وبما يلفت النظر فى هذه المأساة هو أن أوربيدس قد رسم فيها لوحة أمينة لجمعية أثينا  
الشعبية فى عصره .

ومن هذا كله يتبين أنها مأساة قد اجتماعى ، وتحليل نفسى أكثر منها أقصوصة خيالية .  
ومن آيات ذلك غير ما تقدم أنه عرض فى خمسة آيات فقط للإلهات المزعجات اللواتى  
أفاض إسخيلوس فى الكتابة عنهن ، على حين أسهب فى تصوير الأحداث الواقعية والشؤون  
الاجتماعية التى كانت تحرق به إسهاباً يدل على أن ذلك كان غايته المقصودة من تأليفه .

على أن هذا ليس معناه أن الشاعر قد تمرّد فى هذه المأساة على الأفاصيص القديمة ترداداً  
تاماً فلم يأبه لها ، كلا ، فقد بدأ هذه المأساة كما شئت التقاليد ، فصور أورستيس مريضاً ،  
وإلى جانبه شقيقته تحنو عليه وتكلّوه برعايتها ، بل تغالى فى ذلك إلى حد مواصلة السهر  
وعدم أخذها بقسط من الراحة ، ولكنه لا يلبث أن يهجر هذه الصور الأقصوصية الساحرة ،  
فى سمائها الأسطورية الصافية ، وينزل بنا إلى بيئة رجال السياسة الملوثة المفعمة بالندالة  
والوضاعة والجن والمساومة والتلون ، فيرسمها لنا فى شخصية مينيلائوس يغير مواقفه تبعاً  
للظروف والأحوال ، وليس هذا فحسب ، بل إن المؤلف يتحدّر بنا من عرش ارستكراتية  
إسخيلوس الذى كان يرينا من فوقه الأمر والنهى بيد محكمة « الأريوباج » إلى أرض  
الديمكراتية فنشاهد أزمة الأمور بيد جمعيات الشعب المؤلفة من الجماهير الحقاء التى تقودها  
( م ١٣ - الأدب الهيلنى - ثالث )

الأهواء المسفة كما كانت الحال في عصره . وفوق ذلك فإن دور الخادم الرعديد الذي ظهر على المسرح بهيئة مضطربة تثير الضحك يقترب كثيراً من أدوار المهازل ، وبالتالي هو خطوة واسعة نحو الانحلال والتدهور اللذين كانت صعلكة الديمكراتية من ناحية ، وتحاليم السوفسطائيين الإباحية من ناحية أخرى تقودان الأمة إليهما قيادة متواصلة . وأيا ما كان ، فإن توزيع أدوارها كما يأتي :

يقوم للممثل الأول بدورى : أورستيس وأحد الرسل ، والثانى بأدوار : إيلكترا ، ومينيلائوس ، والعبد الرعديد ، والثالث بأدوار : هيلينيه ، وتنداروس ، وبيلاذيس ، وهزميونيه ، وأبولون .

### ( ز ) إيفيجينيا فى أوليس « Iphigénia à Aulis »

تقع هذه المأساة فى ثغر أوليس حيث كان أسطول الهيلين مجبراً على الرسو منذ زمن طويل . ومجملها أن أجاممنون يفضى بسرّه إلى أحد رعاياه المسنين الخلقين ، فينبئه بآلامه ويطلعه على دخيلة نفسه ، ويصرح له بأنه مضطرب بسبب أمر جليل ، وهو أن كلاً من العراف أعلن أن الآلهة لن يمنحوا الأسطول الرياح الملائمة إلا إذا ذبحت إيفيجينيا بنت أجاممنون على هيكل أرتميس ، وأنه قد بعث إلى زوجته كليتمسترا أن تحضر ابنتها ، وقد تقدم إليها بمبررات ، وهو أنه يريد تزويجها من أخيلوس ، وأن الهيلين جميعاً يجهلون هذه الحيلة ما عدا شقيقه مينيلائوس ، وأوديسوس .

بيد أن أجاممنون بعد أن يرسل الرسول الزائف ليخدع زوجته وابنته يعود فيؤنبه ضميره فيرسل هذا الشيخ إلى زوجته برسالة تناقض الأولى ، ولكن مينيلائوس يلتقى به فى الطريق ويعرف سرّه فيتنزع منه الرسالة ويعود به إلى المسرح ، فيسأل هذا الشيخ عن أجاممنون وينبئه بما وقع ، فتحدث بينه وبين شقيقه مينيلائوس مشادة عنيفة . وإنهما لكذلك إذ يحىء رسول فيعلن إليهما وصول « كليتمسترا » و « إيفيجينيا » و « أورستيس » فيتأثر



« مينيلأوس » ويمد يده إلى أخيه طالباً منه العفو عن إيفيجنيا . ولكن أجامنون يجيبه بأن الفرصة قد ضاعت ، لأن أوديسوس ، وكلخاس سيؤلبان عليه الجيش وينزعان من يده الضحية .

تنزل بعد ذلك كليتمنسترا وإيفيجنيا من المركبة وتقابلان أجامنون ، فتحدث بين الوالد وابنته محاوراً يحاكيها راسين فيما بعد ، فيتفوق فيها على أوربيديس ، ولكن تفوق شاعر فرنسا لا يقضى على مافى أسلوب شاعر إغريقيا من جمال .

ينفرد أجامنون بعد ذلك بزوجه ليقنعها بالسفر حالا وتركها إياه يتولى وحده مراسيم الزواج فترفض كليتمنسترا سؤاله وتعلن أن مكانها الطبيعي هو إلى جانب إيفيجنيا ، وأنها لهذا لن تتركها . وهنا يصل أخيلوس ، فيغير وصوله الحالة ، إذ يدesh حين يرى كليتمنسترا خارجة من خيمة زوجها ، ويزيد دهشة حين تنبئه هذه الأخيرة بنياً زواجه من إيفيجنيا ولكن الشيخ الذي رأينا أجامنون في أول المأساة يبوح له بسرهن بنى أخيلوس بكل شيء ، فيسقط في يد تلك الأم التعسة وتتوسل إلى هذا الأخير أن يحصى الفتاة من هذه القسوة والوحشية فيعدها بذلك ، ولكن لا حياء في إيفيجنيا ، وإنما غضباً لكرامته قبل كل شيء ، لأن أجامنون كان قد أهانه باستخدام اسمه في خداع زوجته وابنته ، بيد أن أخيلوس هنا ليس هو أخيلوس هوميروس الذي نشاهده في مطلع الإلياذة نائراً هائجاً يبرق ويرعد ويرى أجامنون بشواظ ألفاظه ونظراته ، وإنما هو يبدو هنا هادئاً حكيماً كأنه أحد تلاميذ سقراط ، إذ نراه يتعنى أن تنفع كليتمنسترا زوجها بالعدل عن تصميمه دون احتياج إلى تدخله .

تلتقي بعد ذلك كليتمنسترا بزوجه فترهقه بالتوبيخات على فعلته ، وتهدهه من طرف خفي بانتقامها ، وهنا تصل إيفيجنيا فتوجه إلى والدها رجاءً حاراً في أسلوب فصيح أن يعفيا من هذا الموت ، ولكن أجامنون يظل جامداً فترتاع من جموده وتولول ، وفجأة يدخل أخيلوس ، فيعلن أن الجيش كله يطلب الضحية ، وأنه هو نفسه كاد يهلك حينما أظهر استعداداً للدفاع عنها . وعند ذلك تعلن الفتاة في شجاعة أنها تريد أن تموت في سبيل سلام

بلادها ، وتظهر من القوة ما ينسينا ضعفها الذى رأيناه أول الأمر ، ويحملنا على الإعجاب ببطولتها ، فيتأثر أخيلوس ويهتف قائلاً : يا ابنة أجاممنون لو أنى فزت بك كزوجة لكان الآلهة قد أرادوا لى السعادة ، فتجيب إيفيجينيا على عباراته بقولها : أيها الأجنبي أنا لا أريد أن تموت من أجلى ، أو أن تنزع الحياة من أحد. دعنى ألقذ الهيلين إذا كان ذلك فى استطاعتى ثم تواسى والدتها وتخرج مودعة النور العذب . وبعد ذلك يحىء رسول فيصف شجاعة إيفيجينيا فى ساعة التضحية وينبئ بأنه بينما هى على هذه الحال ، إذ بآرتيميس تخفيها فجأة وتفديها بإحدى إناث الوعل لتذبح بدلها ، ولكن كليتمنسترا لا تصدق قصة الفداء ، فتظل حاقدة على أجاممنون ، ولا تكاد مراسيم التضحية تنتهى حتى تهب الرياح للملأمة ويحىء أجاممنون فيودع زوجته ويرتحل مع الأسطول بين دعوات الجوقة وتمنياتها .

وتعتبر هذه المأساة إحدى أخريات مآسى أوريبيديس لأنها مثلت فى سنة ٤٠٥ بعد وفاته ، وهى تعد كذلك إحدى حُسْنَيَات ما بقى لنا من منتجاته ، إذ أنه سما فيها بإيفيجينيا القديمة التى ظلت إلى عهده فى عقيدة الجميع فتاة قهرت على ما اقتيدت إليه ولم تذهب إلى مصيرها إلا قسر إرادتها ، وجعل منها مثلاً أعلى للبطولة والتضحية فى سبيل الوطن ، إذ صورها مع أسفها على الحياة تسير نحو الموت راضية مطمئنة لتتقذ مواطنيها . ولا ريب أن هذا تجديد من جانبه ، لأن هذا الموضوع قد طرقة من قبله إسخيلوس ، وسوفكليس ولكنه هو قد عرف للمرة الأولى كيف يستخلص منه هذه الصورة الفاتنة المليئة بمختلف أحاسيس الحياة كآلم أجاممنون وتردده ومشاجرته مع شقيقه مينيلائوس ، وكمنظر وصول إيفيجينيا ومحاورتها المؤثرة مع والدها وكشف سر المسألة ، وسعى كليتمنسترا لدى أخيلوس ، وكقوسلات إيفيجينيا أمام والدها وذهابها أدراج الرياح ، وجود هذا الوالد وفزع الفتاة من هذا الجود ، ويأسها وولولتها على حياتها ، وكإلحاح أخيلوس وإعجابه . وأخيراً تطور هذه الفتاة وبطولتها . وقصارى القول أننا - إذا استثنينا المعجزة غير الطبيعية التى حدثت فى النهاية فأنقذت الفتاة - نلقى كل شئ فى هذه المأساة حسب طبيعة الحياة الواقعية التى لا مجال فيها

للأخيلة ولا للأقاصيص . ويرى النقاد أن أوربيديس لم يعالج في أية مأساة مما بقي لنا من مآسيه تلك الجوانب الخلقية والاجتماعية كما عالجها هنا ، وقد وزعت أدوارها على النمط التالي : يقوم الممثل الأول بدورى أجامنون وأخيولس ، والثانى بأدوار : الشيخ وإفيجنيا والرسول ، والثالث بدورى مينيلأوس وكلتيمسترا . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

### بين إفيجنيا ووالدها

إفيجنيا — والدى ، إننى لسعيدة بأن أراك بعد هذا الزمن الطويل !  
 أجامنون — ووالدك أيضاً يا بنيتى ، إذ أن ما تقولينه حق بالنسبة إلينا كلينا .  
 إفيجنيا — تيجيتى ، لقد أحسنت صنعاً إذ دعوتنى إليك .  
 أجامنون — هل أحسنت صنعاً أو لم أحسن ؟ إننى أجهل ذلك يا طفلى .  
 إفيجنيا — أية نظرة مهمومة من والد سعيد برؤيتى ! .  
 أجامنون — إن هناك شواغل كثيرة لدى شخص هو ملك ورئيس جيش .....  
 إفيجنيا — أنت إذا ستسافر سافراً طويلاً يا والدى وتتركنى ؟  
 أجامنون — وأنت أيضاً يا بنيتى ستفعلين كوالدك .  
 إفيجنيا — آه ! لو كان مسموحاً لك أن تأخذنى ، ومسموحاً لى أن أتبعك على سفينتك .

أجامنون — إن عليك أنت أيضاً أن تقومى برحلة مستدكرين فيها والدك .  
 إفيجنيا — هل سأبخر مع والدى أو سأقوم منفردة بالسفر ؟  
 أجامنون — منفردة وستفترقين من والدتك ووالدك .  
 إفيجنيا — هل من الممكن أنك سترسلنى إلى منزل آخر يا والدى ؟  
 أجامنون — لنضع ذلك ، فإن هذه أشياء يجب أن تجهلها الفتيات .

إيفيجنيا — عد سريعاً يا والدى من بلاد الترواديين بعد نجاح حملتك البعيدة .

أجاممنون — إن لدى هنا قبل كل شيء تضحية أقوم بها .

إيفيجنيا — دعنا إلى جانبك نشاهد منها ما هو مسموح بمشاهدته .

أجاممنون — مترين كل شيء وستكونين قريبة من ماء التضحية .

إيفيجنيا — هل سنؤلف جوقات الرقص حول المذبح يا والدى ؟

أجاممنون — كم أنت أسعد منى بالألا تعرفى شيئاً ؟ لسكن عودى إلى خيمتك ، إذ

ليس من الملائم أن تظهر الفتيات أنفسهن هكذا . أعطيتنى قبل كل شيء

قبلة مرة . أعطيتنى يدك مادمت مستمكتين زمنًا طويلاً بعيدة عن والدك .

أيها الصدر ، أيها الوجنتان ، أيها الشعر الذهبي ، كم كانت مدينة

الترواديين ، وكم كانت هيلينيه شؤماً عليكم . أنا سأمنع نفسى لأنى

حين أداعبك أحس أن عيني مبللتان بالعبرات .

### توسل إيفيجنيا إلى والدها

والدى لو أننى أوتيت صوت « أرفيوس » لأغزو القلوب بغنائى ، ولأجعل الصخور

تتبعنى ، ولألين بكلماتى من أشياء ، لالتجأت إلى هذه الطريقة وحدها ، ولكن ليس لدى

من معدات العلم إلا الدموع ، فأنا أحملها إليك ، وهى كل ما أستطيع . إن غصن الضارعة<sup>(١)</sup>

الذى أضعه عند قدميك هو أنا نفسى ، هو جسمى الضعيف الذى أتت لك به هذه إلى

الحياة . لا تُميتنى قبل الوقت فإن النور عذب . لا تقهرنى على رؤية الظلام تحت الأرض .

إننى الأولى التى دعيت بأبيها والتى دعوتها بابنتك وهى جالسة بثقة على ركبتك . كنت

الأولى التى أعطتك وتسامت منك المداعبات الحنانية ، وقد كنت تقول لى إذ ذاك : هل

---

(١) كان الهيلين يصورون الضارعين دائماً حاملين أغصاناً من الشجر الأخضر يضعونها عند أقدام من يضرعون إليهم .

سأراك يا بنيتى سعيدة فى منزل زوج تعيشين وتسطيعين فى طبقة جديرة بى ؟ وكنت أقول لك وأنا متعلقة بعنقك وضاغطة على لحيتك التى لا تزال يذى تلمسها إلى الآن : « وأنا ماذا سأعمل لك ؟ هل سأستطيع أن أقدم إلى شيخوختك يا والدى الإكرام العذب فى منزلى وأن أعوضك المتاعب والعنايات الشفوقة التى كلفتك إياها طفولتى ؟ لقد احتفظت أنا بذكرىات هذه الكلمات ، أما أنت فقد نسيتها وتريد أن تيمتى . آه لا ! إنى أستحلفك باسم « بيئابس » وباسم « أتريوس » والدك وبهذه الوالدة التى ولدتنى فى الألم والتى هى اليوم تقاسى المرة الثانية نفس العذاب من أجلى . هل لى شأن فى اجتماع « باريس » و « هيلينيه » ؟ وهل لأن « باريس » جاء إلى إفريقيا ينبغى إذاً ، أن أموت يا والدى ؟ أدير عينيك نحوى ، امنحنى نظرة وقيلة ، لكى أحمل معى على الأقل هذا التذكار منك حين أموت إذا لم تدع نفسك تلين أمام نضرعائى ، وأنت يا شقيقى الذى لست بعد إلا سنداً ضعيفاً لمن يحبونك ، إبك ، مع ذلك ، معى وتوسل إلى أبنينا ألا يقتل أختك . إن لدى الأطفال أنفسهم شيئاً من الشعور بتعاساتنا . انظر إليه كم هو يضرع إليك دون أن يتكلم يا والدى . إذاً ، أعفنى وأشفق على حياتى . نعم بهذه الحبة التى المسها نستعطفك نحن الاثنين اللذان تحبهما . هو الذى لا يزال طائراً صغيراً ، وأنا التى صرت كبيرة . إننى أجهل كل ضراعتى فى كلمة واحدة هى أقوى من كل ما يستطيع قوله ، وهى : إن النور عذب مرآه ، وإن ليل ما تحت الأرض ليس كذلك . مختل ذلك الذى يتمنى أن يموت . إن حياة يائسة خير من موت مجيد .

### ( ح ) الباكوسيات « Bacchiae »

هن كاهنات ديونيسوس إله الخمر ، وكانت وظيفتهن القيام بالطقوس الدينية السرية لهذا الإله وتصورهن الأساطير يرقصن ويمرّين هنا ، وهناك ويملأن الجو بصيحات غير منسجمة ، والهواء يداعب شعورهن ، وعلى رؤوسهن تيجان من أغصان اللبلاب . وتروى الأفاصيص أنهن مرقن « بنتيوس » و « أرفيوس » .

وموضوع هذه المأساة هو مقاومة پَنثيوس ملك ثيبا عبادة ديونيسوس، وعقابه إياه على هذه المقاومة . ومجملها أن الإله ديونيسوس يعلن ألوهيته في ثيبا ، فلا يصدقه الثيبات ولا يؤمن " بأنه ابن زوس ، فيصيدين جميعاً بالذهول والمهذيان ثم يجذب كثيراً منهم إلى جبل « كيثيرون » ويصيرون شبيهات بنساء موكبه الباكوسيات اللواتي أتى بهن من آسيا ويستخدمن مع الأوليات في الرقص في موكبه ، ومنهن تتألف الجوقة في هذه المأساة . ومن هذا يجيء عنوانها .

كان « كذموس » مؤسس ثيبا يحترم « ديونيسوس » ويقدمه ، ولكن حفيده . « پَنثيوس » الذي هو الآن ملك المدينة لا يفهم شيئاً مما حدث للثيبات ويأمر بسجن ذلك الإله بتهمة الدجل والخداع . وعلى أثر ذلك يقذف ديونيسوس قصره بالصاعقة ويصيبه بالخليل ويجذبه نحو الجبل الذي جذب نحوه النساء من قبل ثم يأمر الباكوسيات بقتله وتمزيقه أشلاء ( انظر الصورة رقم ٣٢ في الصفحة التالية ) . ويجيء رسول يحمل خبر موته فيروى أن « أغاثير » والدة « پَنثيوس » لم تعرف ولدها لما أصابها من الجنون ، وأنها هي التي وجهت إليه الضربة الأولى ثم يجيء بعد ذلك جده « كذموس » حاملاً البقية الباقية من أشلائه ، وهنا يزول خبل « أغاثير » فتدرك الحقيقة وتعلم أنها هي التي قتلت ابنها ثم يظهر الإله ديونيسوس ، فيعلن أن قتل پَنثيوس هو عقابه على جحوده ألوهيته ولا يكفي بهذا ، بل ينزل بهذه الأسرة عقاباً آخر ، وهو أن كذموس الشيخ وابنته أغاثير يجب أن يفترقا ويعيش كل منهما في منفى خاص .

مثلت هذه المأساة في نفس السنة التي مثلت فيها « إيفيجينيا في أوليس » وهي تشتمل على كثير من المناظر الجميلة ، وللجوقة فيها - وهي مؤلفة من كاهنات ديونيسوس - أهمية عظمى . وقد صور « أوريبيديس » فيها ذلك النضال الشديد الذي كان إذ ذاك مشتعلًا بين الدين والعقل ، ولكنه على خلاف عادته في هذه المرة لم يناصر العقل على الدين مناصرة مطلقة ، بل عرف كيف يناصر في مهارة ما في عقيدة ديونيسوس من جمال . بيد أنه ليس معنى هذا أن تلك المأساة كانت دعاية للديونيسوسية ، وإنما هي دعاية للجمال المثل فيها .



وآية ذلك أن سقراط  
الذى لم يكن يؤمن بالآلهة  
كان يساهم في قرابين  
هذه العقائد احتفاظاً بما  
فيها من رموز سامية .  
وعلى ذلك النحو نفسه  
كان شاعرنا - باحترامه  
عقيدة ديونيسيوس -  
يؤدى واجبه نحو الحياة  
الروحانية في بلاده ، وهذا  
جانب لا يستهان به ،

لأن البلاد التى تفقد عقيدة  
الأسرار الغامضة المنشودة .  
من الإنسانية جمعاء .  
وكانت أمه أغافيه بين هؤلاء الباكوسيات وهن يقترفن هذه الجريمة [ .  
لا يكون لها مثل أعلى تصبو إليه قلوبها ، وترنو نحوه أعينهن . وإذا فقد المثل الأعلى فى  
بيئة ، فعلى حياتها الخلقية والاجتماعية العفاء .

عالج « إسخيلوس » هذا الموضوع من قبل فى مأساة بنثيوس ، ولكن النضال فى عهده  
لم يكن قد استفحل بين الفكر المؤيد بالمنطق ، والقلب المضى بالنفسك ، فكان من الطبيعى  
ألا تسبق مأساته الزمن إلى بسط أحداث لم توجد بعد ، أما أوريميديس فقد كتب  
مسرحيته بعد عرض مشكلة العقل والدين على بساط البحث . ولما كان مقتنعاً بأن  
زعم العقل المقدرة على إخضاع كل شيء لسلطان المنطق ، فيه شيء من الغرور ، فقد سخر  
من هذه الفكرة فى مأساته سخرية لاذعة لا ندرى ماذا كان موقف صديقه سقراط منها .  
وأياً ما كان ، فإن توزيع أدوارها كان على النهج الآتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : « نثيوس » و « أغافيه » . والثانى بدورى : « ديونيسوس » و « تيرسياس » . والثالث بأدوار : « كذموس » وأحد الخدم والرسل .

### ( ط ) أندروماخيه « Andromaché »

تتلخص هذه المأساة فى أن « نَيْبْتُولِيموس » بن « أخيلوس » يتزوج « أندروماخيه » أيم « هكتور » بعد سقوط تروادة فينجب منها « مولوسوس » ثم لا يلبث أن يهجرها ويتزوج « هرْميونيه » بنة « مينىلاؤوس » و « هيلينيه » ثم تضطرم الغيرة فى قلب هرْميونيه وتدفعها إلى الحقد على « أندروماخيه » وابنها ، فتتهزغ غيبة « نَيْبْتُولِيموس » إلى ذلفيه ليستشير الوحي وتحاول قتلها مستعينة بوالدها « مينىلاؤوس » ولكن « بليوس » الشيخ جد الطفل يحول بينها وبين ارتكاب هذه الجريمة . وبعد أن تحقق فى مشروعها تعود فتفكر فى عاقبة ما كانت تنتويه فترتاع من عقاب زوجها بعد حضوره ، فتفر مع « أوستيس » الذى كان موعوداً بها من قبل . ولا يكادان يرتحلان معاً حتى يحىء رسول فيعلن أن « نَيْبْتُولِيموس » قد قتل فى ذلفيه بواسطة تربص نظمه له أوستيس قبل حضوره لأخذ « هرْميونيه » . وأخيراً تجيء الإلهة « ثيتيس » والددة « أخيلوس » فتعلمن إلى « بليوس » الشيخ أن « أندروماخيه » يجب أن ترتحل إلى « إبيير » لتتزوج بـ « هيلينوس » بن « برياموس » .

استلهم راسين شاعر فرنسا الأكبر فى القرن السابع عشر من أوربيديس ومن شعراء آخرين وأقاصيص أخرى مأساته الفاتنة « أندروماك » فجاءت أجمل وأعظم سحراً من « أندروماخيه » لأوربيديس ، إذ أنها أقرب كثيراً إلى الأساطير الشهيرة المعتمدة التى تمثل حقيقة « أندروماخيه » أيم هكتور الأمانة الوفية ومصبيتها فى ابنها العزيز التى لم تكن تفكر إلا فى إنقاذه من أعداء أبيه الذين استولوا عليها عنوة . ( انظر الصورة رقم ٣٣ فى صفحة ٢٠٤ ) لا يدري أحد متى ظهرت هذه المأساة ، وإنما يظن أنها مثلت فى أوائل الحرب البيلوبونيسية ، ولم يكن تمثيلها فى مدينة أثينا ، وإنما كان خارجها . وقد اعتبرها النقاد القدماء



من مآسى الدرجة الثانية ، فبقيت هذه الوصفة ملتصقة بها إلى الآن ، إذ وافق عليها النقد الحديث . وأهم ما أخذ عليها أنها يعوزها الانسجام والتماسك ، ولكنها رغم هذا كله قد تركت في نفوس الأثينيين أثراً وطنياً عميقاً ، إذ رسمت لهم الاسبرتيين في شخصيات : مينيلائوس ، وهرميونييه ، وأورستيس في صور سمجة غدارة تختلف مع صور الأثينيين الجذابة .

وبما بلغت النظر في هذه المأساة أيضاً هو أن بطلتها أندروما خيه أبسط منها في الأفضولة القديمة ، لأنها هناك تتنازعها عاطفتا : الزوجية والأمومة . أما هنا فلا تستولى عليها إلا عاطفة الأمومة فحسب ، وفوق هذا فإن شعورها نحو ابنها الذى أنجبته من زوجها المتوفى كما صورته لنفسها الأفاقيص القديمة هو أكثر أثراً في النفوس من شعورها العادى الذى صورته لسا أوربيديس نحو ابنها من زوجها الحالى . ومهما يكن من شئ ، فإن توزيع أدوارها على النسق التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : أندروما خيه ، وأورستيس ، وثيتيس . والثانى بدورى : هرميونييه ، وپايوس ، والثالث بأدوار : مينيلائوس ، والخادمة والمرضع والرسول .

### ( ى ) الهيركليسويد « Héracleidai »

موضوع هذه المسرحية هو قصة الحياة التى منحتها مدينة أثينا لأولاد هيركليس الذين كان أورستيس ملك أرغوس يضطهدهم ويتعقبهم بعد موت أبيهم ، وذلك لأن هيركليس - الذى تمثله لنا مأساة أخرى خجلاً من قتله زوجته وأولاده أثناء خبله ، وتصوره ملتجئاً إلى كنف صديقه « ثسيوس » ملك أثينا - يتزوج « ديانيرا » ويعقب منها أولاداً ثم لا يلبث أن يموت متسماً بالثوب الذى تبعثه إليه زوجته عن غير قصد سبي . وهؤلاء الأولاد الذين أعقبهم من « ديانيرا » هم الذين يضطهدهم « أورستيس » ويأوون إلى « ماراثون » في مقاطعة أتيكا .



ومجمل هذه المأساة أن «أورستيس» يطلب إلى «ديموفون» بن «ثسيموس» ملك أثينا أن يسلمه أولاد هيركليس، فيرفض ذلك الملك الشهم سؤله ويعلن أنه على أنهم استعداد لمقاتلته من أجل حماية نزلاته. وإنهم لكانوا بالوحي ينيء «ديموفون» بأنه لن يعده بالانتصار إلا إذا ذبحت فتاة من نسل والد شهير ضخمة لـ «برسيفونيا» زوجة «هاديس» إله الجحيم، فتتزوج «ماكربا» كبرى بنات هيركليس بدمها في سبيل سلام الباقيين ثم تذبح. وهكذا يتم لـ «ديموفون» النصر الذي وعد به، ويهوى «أورستيس» ملك أرغوس أسيراً بين يديه. وأخيراً تظهر «ألكيمينيه» والدة هيركليس وتطلب قتل «أورستيس» لتشفى به صدرها فتناله.

يلاحظ النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت كسالفاتها أثناء اشتغال الحرب

[ الصورة رقم ٣٣ مأخوذة عن رسم صنعه الفنان الفرلسي شوغو لتجلية مأساة راسين «أندروماك» التي طبعت ضمن مجموعة مؤلفاته في سنة ١٦٩٧ ، وهي تمثل «أندروماخيه» أيم هكتور ، وقد ركعت عند قدمي بيروس أو نيتوليوس بن أخيلوس ضارعة إليه أن ينقذ أستيانكس ابنها من هكتور ، ولما كان راسين قد استلهم — إلى جانب أوريبيديس — شعراء آخرين فقد اختلفت مأساته عن مأساة أوريبيديس ، ومن ثم اختلف الرسم الذي يصور منظر هذه الحادثة ] .

البيلايونيسية ، وبعد أن استحكم العداء بين أثينا وأرغوس ، فكانت مثلاً من أمثلة الوطنية الملتزمة التي صور المؤلف فيها ملكه شهياً ، يحمي الضعفاء ويخوض غمار الحرب من أجلهم ، كما صور ملك أرغوس نذلاً ساقطاً يضطهد أبناء توفى والدم وأصبحوا لا عون لهم

ولا سند ، وتلك شهادة بعقريه أوربيديس ووطنيته ، و برق الحياتين : العقلية والسياسية في عصره ، ولكنهم يرون فيها عيباً فنياً ، وهو أن القارئ يبحث بين صفحاتها عن شخصية أساسية تأخذ بألباب النظارة وتفرض نفسها عليهم فيضيع بحثه عبثاً . وفوق ذلك فإنها قد اشتملت على خطب طويلة من شأنها أن تضعف أهمية الحوادث المأساوية وتصيرها فاترة . وقد خلت أو كادت تخلو من جلائل الأعمال . ويبدو أن أوربيديس نفسه قد أحس أثناء تأليفه إياها بذلك النقص وحاول أن يتلافاه ، فتكلف المغالاة في تصوير إخلاص « ما كريا » وفدايتها ، وشجاعة « يولاؤوس الشيخ » الذي يريد القتال رغم إمعانه في الشيخوخة ، وهوى « الكيمينا » وحقدتها على عدوها . وسبها إياه بعد وقوعه في الأسر . على أن هذا العيب لم يمنع النقاد من أن يعترفوا بأنها قد اشتملت على مناظر جد جميلة . أما أدوارها فتمت وزعت على المنوال التالي :

يقوم الممثل الأول بدورى : « يولاؤوس » و « أورستيس » . والثانى بدورى : « ديموفون » و « الكيمينا » . والثالث بأدوار : « كيرس » و « ما كريا » والخادم والرسول .

### (ك) هيكوبيه « Hécubè »

تتلخص هذه المأساة في أن شبح « أخيلوس » يحجز الأسطول الهيلينى عند شاطئ تراس بواسطة رياح معاكسة ويتهدد الهيلين بأنه لن يدعهم يعودون حتى يذبحوا له « پولكسينيه » وهى نصيبه من الأسارى الترواديات ، وهذه الفتاة هى نفسها التى أنبأنا « أوربيديس » فى مأساة أخرى بأنها ذبحت إلى جانب أسوار تروادة . وهذه المقاطعة هى التى كان « برياموس » و « هيكوبيه » قد أرسلوا إلى ملكها « پوليمستور » ابنهما « پوليدوروس » يحمل كنزاً عظيماً ، لأنه كان من حلفائهم ، ولكن هذا الملك التهم لايلىث أن يقتل هذا الشاب ويقذف بجثته فى البحر طمعاً فى المال الذى كان يحمله . وهنا يظهر شبح

هذا الأمير الشاب ، فيطلب أن تجرى له الطقوس الجنائزية ، ثم يعلن الفاجعتين الآتيتين :  
الأولى أن شقيقته « بولكسينيه » ستذبح ، والثانية أنه سينتقم له من قاتله .

وتتلخص الفاجعة الأولى في أن « هيكوييه » تتألم المما قاسياً حين تعلم أن ابنتها  
« بولكسينيه » ستنزح من بين يديها ، لتذبح ، وأن هذا الألم لا يؤثر ألبتة في نفس  
« أوديسوس » المتحجر القلب ، وأن هذه الأميرة تبدو أمام هذا الحظ التعس شجاعة إلى  
حد داع للإعجاب ، ثم تتبع جلادها مذعنة . وعلى أثر ذلك يحضر الرسول فيروى قصة موتها .  
أما الفاجعة الثانية فهي أبشع من سابقتها . ومجملها أن عبداً يرى جثة « بوليدوروس »  
طافية على سطح الماء فيحضرها إلى سيدته « هيكوييه » فترتعب وتتكهن في الحال بأن  
الملك « بوليمستور » هو الذى قتله ، فيمتلئ قلبها حقداً عليه وتصمم على الانتقام منه فتحتمل  
عليه وتجتذبه هو وأولاده إلى خيمة الترواديات ثم تنفقا عينيه وتقتله هو وأولاده .

يرجح النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت في سنة ٤٢٤ وهم يشبهونها بمأساة الترواديات  
وإن كانوا يصرحون بأنها أقل منها قيمة لما فيها من غيبة الوحدة وعدم التماسك والانسجام ، إذ  
قد اشتملت على لوحتين متباينتين تحمل كل واحدة منهما فاجعة لا تكاد ترتبط بالأخرى ،  
وهذا عيب من عيوب الفن والإنشاء ، ولكنهم - رغم هذا النقد - يقررون أنها إحدى  
جذيلات المآسي التي بقيت لنا من منتجات هذا الشاعر ولاسيما القسم الأول منها ، وهو الذى  
صور فيه المؤلف بهيئة قينة بالإعجاب آلام الأم الشكلى وتضرعاتها أمام أوديسوس أحد  
أعدائها لإيقاد ابنتها من مخالب الموت ، ورسم فيه كذلك عزة تلك الفتاة الذاهبة إلى الردى  
ونبل نفسيته . أما القسم الثانى ، فأهم ما يأخذ باللب منه هو مناظر العنف والفرع والذعر  
المتوالية فيه . وهو من الناحية الفنية أدنى قيمة ، وأقل أهمية من القسم الأول . وإليك كيف  
وزعت أدوارها :

يقوم الممثل الأول بدور : هيكوييه . والثانى بأدوار : « بوليدوروس » و « بولكسينيه »  
و « بوليمستور » . والثالث بأدوار : « أوديسوس » و « تكتيبيوس » وإحدى الخدامات  
و « أجاممنون » .

## ( ل ) الضارعات « Ikétidès » Ou « Les Suppliantes »

موضوع هذه المأساة هو نضال « ثسيوس » ملك أثينا في سبيل تأدية الواجبات الجنائية نحو رؤساء « أرغوس » وقوادها الذين سقطوا قتلى إلى جوار أسوار ثيبا أثناء حرب « بولينيسكوس » و « إتيكليس » ولدى « أوديبوس » وهى تتلخص فى أن أمهات أولئك القواد الموتى وتابعاتهن - وهن يؤلفن الجوقة فى هذه المأساة - يتقدمن إلى ملك أثينا ضارعات إليه أن يقوم بالطقوس الدينية الأخيرة لأبنائهن ثم ينضم إليهن « أدرستوس » ملك أرغوس و « إثرا » والدة « ثسيوس » فيتمسك هذا الأخير بطلب جثث القتلى ، ليؤدى نحوهم الواجب . وفى هذه اللحظة يحىء رسول من لدن ملك ثيبا فيطلب إلى ثسيوس أن يطرد « أدرستوس » والضارعات من مدينته ، فيجيب ثسيوس على هذا الطلب بأنه لن يتدخل عن حمايتهم ، وستشعل الحرب من أجلهم إذا دعت الضرورة إلى ذلك .

وبعد أن يضع المؤلف على لسان الجوقة أغنية يمضى بها الوقت يعود فيصور لنا الأثينيين متصرين ، ويرينا جنائز رؤساء أرغوس كما أراد ملك أثينا . وهنا يرسم المؤلف فيها منظرًا فاتنًا مؤثرًا فيقدم إلينا « إيفدنيه » زوجة « كابتسيوس » أحد الرؤساء الأرغوسيين تغذف بنفسها فى وسط الهييب المعد لجثة زوجها رغم ضراعة والدها الشيخ « إيفيس » ثم تنتهى المأساة بعقد معاهدة بين مدينتى أثينا وأرغوس تتولى الإلهة أثينية بنفسها إملاء شروطها .

ظهرت هذه المسرحية حوالى سنة ٤٣٠ أى حين بدأ السلم يسود نوعاً بين أثينا وأرغوس ، وهى - كالهيركليسيون - من مفاخر أثينا ، إذ تصورها حامية للبؤساء ، مدافعة عن التعماء ، وقد رمى المؤلف من ورائها إلى غاية سياسية وهى تسجيل المعاهدة التى كانت قد عقدت حديثاً بين أثينا وأرغوس ، وفيها أيضاً يصوغ قلائد الثناء على قوانين أثينا وتقاليدها كما يظهر فيها أن ثسيوس لم يكن مديناً بسلطانه إلا لحكمته وعدالته . وبعبارة أدق : كان أوربيدس فى هذه المسرحية يصور « بيركليس » الذى كان يذيع آراءه أكثر

كما يصدر أوامره . ويعتبر المنظر الذى رسم فيه المؤلف موقف رسل ثيبا حواراً بين الملكية والديمقراطية يمثل ما كان يجرى فى ذلك العهد . ويرى النقاد أن أوريبديدس يتحدث فى هذه المسرحية عن هيأه بالحرية كأنه أحد الفلاسفة ، وأن هذا الانعطاف السياسى قد صيرها فائزاً من الناحية الفنية إذا استثنينا منظر وفاة « إيقدنيه » لزوجها وانتحارها لتلحق به . أما توزيع أدوارها فهو على النسق التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : « إترا » وأحد المندوبين الثيبين ، و « إيقدنيه » . و « أثنيه » . والثانى بدورى : « أدريستوس » و « إيفيس » ، والثالث بدورى . « ثيسوس » وأحد الرسل .

### ( م ) إيلكترا « Electra »

تتلخص هذه المأساة فى أن أورستيس يصل إلى كوخ الحراث الذى كان إيجستوس قد زوج إيلكترا منه قسر إرادتها ويدخله متخفياً تحت اسم صديق أورستيس وحامل أنبائه ، فيكرم الحراث وفده ثم يعرف شقيقته من ولولتها دون أن ينبها بحقيقته . وعلى أثر هذا تظهر له استعدادها لسفك دم والدتها حتى قبل أن تعلم شيئاً عن وصى أبولون . وهنا يصوغ أوريبديدس لآلى الثناء على الديمقراطية فى شخص هذا الحراث ويحاول أن يثبت أن نبل القلوب لا يستند إلى عنصر ولا يعتمد على نسب ، ولا يكتسب بمال . وبهذه الفقرات وحدها يتضح المذهب السياسى للمؤلف .

يتجه الحراث بعد ذلك إلى الحقل ، ليخبر أحد أتباع قصر أجاممنون المسنين بوجود من يحمل أنباء من لدن أورستيس ، إذ يعتقد أن الأخبار التى من هذا النوع تسعدهم جميعاً ، فيحضر هذا الشيخ إلى الكوخ . وقبل أن يصل إليه يمر بقبر أجاممنون ، فيجد فوقه خصلة من الشعر ، فيعتقد حين يراها أنها لأورستيس ويحملها معه إلى الكوخ ، ليدل بها إيلكترا على أن أخاها حضر متخفياً ويقول لها : إنها تشبه شعرك ، لأن الأخوين اللذين

يجرى في عروقها دم واحد لا بد أن يكونا متشابهين فتقول له : إن شعر الرجل تقويه الرياضة ، وشعر الفتاة ينعمه المشط ، وفوق ذلك فإن كثيراً من الناس ليسوا من دم واحد ، وشعرهم متشابه فيقول لها : انظري إلى آثار قدميه ، إنها تشبه آثار قدميك فتقول له : أيها الشيخ كيف تترك الأقدام آثاراً فوق الأرض الصخرية ؟ ومع ذلك فكيف تشبه أقدام الرجال أقدام النساء ولو كانوا إخوة وأخوات ؟ إن أقدام الرجال بلا شك أكبر من أقدام النساء .

ولا جرم أن في هذه الفقرات نقداً لا ذعاً وجهه مؤلفنا إلى إسخيلوس ، لأنه انخدع في مأساته بمثل هذه السذاجات .

ومها يكن من شيء فلا يلبث هذا الشيخ و « إيلكترا » أن يعرفا أورستيس معرفة فائرة يصورها المؤلف في منظر عادي يقل كثيراً عن منظر تعارف الأخوين عند سوفكليس . وفي الحال يشرعان في تنفيذ قتل إيجمستوس الذي كان يجاورهما فتسمع صيحات يجر على أثرها « إيجمستوس » جثة هامدة تقف أمامها إيلكترا تلعنها وتسيبها ثم تلج « كليتمسترا » قادمة على بعد ، وكان الأخوان قد بعثا إليها الشيخ يدعوها بسبب زائف ، وهو طقوس دينية مزعومة ، فيضطرب أورستيس حين يتصور أنه سيدبحها ، ولكن إيلكترا تحمل على أخيها لضعفه وتهاجمه في عنف قاتلة له : إن الوحي يأمرك بأن تنتقم لأبيك ، فيجيبها بأن ذلك الوحي الذي يأمر بقتل الوالدين مختل . وفي هذا الحوار يظهر النقد الذي كانت الفلسفة قد بدأت توجهه إلى آلهة الهيلين على تناقضهم وجورهم ، إذ يجري « أوربيديس » على لسان « أورستيس » نقداً لا ذعاً لأبولون يرميه فيه بأنه ظالم ومجنون ، ومن أجل ذلك قد استحق اسم فيلسوف المسرح .

تصل كليتمسترا دون أن تعرف موت زوجها ولا حضور ابنها ، فتصنع إيلكترا أمامها البراءة والاحترام ، لتوقعها في الفخ الذي أعدته لها ، فتتبعها إلى الكوخ وتتولى بذمة نفسها تثبيت يد شقيقة المضطربة وقيادته إلى ذبحها .

وبعد أن ينتهى الأخوان من قتل والدتهما يحيى « كستور » و « بوليدوكيس » اخو « كليمنسترا » وعليهما أمانة الارتباك فيقولان: يابن أجاممنون لقد رأينا قتل أختنا والدتك . نعم إن عقابها عدل ، ولكن فعلك أنت ليس عدلا ، وأبولون ، نعم أبولون ، لكنه مولانا ، فنحن نسكت . إنه إن كان حكيما ، فوحيه تنقصه الحكمة . وينبغى الإذعان لما وقع .

وأخيراً ينبئانهما بأن الآلهة قد صمموا على أن تتزوج إيلسكترا ب « پيلاديس » وتقبه إلى مملكة فوكيدا بعيداً عن أرغوس ، وهكذا سيكون عقابها . أما أورستيس ، فبعد أن يمنح قليلاً من الراحة ستعقبه الإلهات المزيجات وسينغصن عليه الحياة ثم يتحولن بعد عفو محكمة أثينا عنه إلى إلهات محسنات . وهكذا ينهى حياته سعيداً في مقاطعة « أركونيا » .

وعلى أثر ذلك يتولى سكان المدينة دفن إيجستوس ، ويقوم مينيلائوس ، وهيلينيه بدفن كليمنسترا ، ويكافئ « پيلاديس » الحراث على مروءته بكمية من المال تضمن له السعادة والرخاء . وبهذه النهاية لا تعتبر تلك المسرحية في عداد المآسى . وهى فى نظر النقاد مسرحية نقد أكثر منها مأساة فنية ، إذ تفوق فيها شخصية المفكر الناقد شخصية المؤلف المأساوى بسبب ما احتوته من طعن على الآثار الموروثة ، والتقاليد المألوفة ، وقد لتصرفات الآلهة وساوكة الأبطال ، وعقليات الشعراء والكتاب السابقين ومنتجاتهم .

هاهو ذا أوربيدس يعالج نفس الموضوع الذى عالج من قبله إسكيلوس وسوفكليس ، وهو قتل إيجستوس ، وكليمنسترا ، وها هو ذا يرسم لنا الجريمة فى أفطح صورها كما رسمها إسكيلوس ، وهو - وإن كان قد حاكى سوفكليس فى منحه إيلسكترا المكان الأول - قد غالى فى تصوير قسوتها . وفوق ذلك فقد حول هذا الموضوع الفخم إلى فاجعة مسفة مظهراً بذلك ميله إلى الديمقراطية ، فروى لنا أن إيجستوس قد زوج إيلسكترا ابنة ملك ملوك الهيلين بحراث فقير أبدى من الشهامة والمروءة والنبيل ما لا يوجد فى القصور وأن حوادث فاجعته لاتقع فى قصر أجاممنون ، وإنما تقع فى الريف ، وتذبح كليمنسترا فى أحد الأكواخ . وفى هذا كله من التعريض بالأريستكراتية ، والسمو بالديمكراتية قدر كاف لبيان نزعته



ومحاولته تملق الجماهير واسترضاءها . ولعلك تذكر أننا وعدناك حين عرضنا حياة هذا الشاعر بالكف عن إبداء رأينا فيه وفي عنصره إلى أن نفتزعه من منتجاته ، وها هو ذا دور الاستنباط قد حل ، فنحن نستطيع أن نجزم تعليقاً على هذه المسرحية بأنه كان ديمقراطي الميل ، مسف النزعة ، متهاوناً بالتراث الغابر كما نرجح أنه لم ينحدر من أسرة عريقة ، وإنما نشأ في البيئات الشعبية ، وتربى بين الطبقات الدنيا الحاققة على الأريستكراتية والمتذرة بجميع الوسائل للنيل منها والخط من قدرها . وأياً ما كان فإن النقاد يرون أن هذه المأساة لا تخلو من صور فائنة ، ومناظر مؤثرة ، وهم يظنون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٥ وأن أدوارها قد وزعت على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدور إيلكترا ، والثانى بدورى : أورستيس ، وكليرمنسترا ، والثالث بأدوار الحراث وبيلاذيس ، والشيخ وأحد الرسل وأحد أخوى كليرمنسترا . والآن إليك ترجمة شىء من فقراتها :

### نقد أبولون

أورستيس — ما العمل ؟ هل سندبح والدتنا ؟ .  
 إيلكترا — هل يشرك منظرها بالشفقة ؟ .  
 أورستيس — واحرق قلباه ! كيف أقتل تلك التى ولدتنى وغذتنى ؟  
 إيلكترا — كما قتلت هى أيضاً والدك ووالدى .  
 أورستيس — يا أبولون ، أى وحى بعيد عن العقل أسمعنى ! . . .  
 إيلكترا — إذا كان أبولون بعيداً عن العقل ، فمن إذا ، هو الحكيم ؟  
 أورستيس — . . . حينما أمرتنى بأفطع الجرائم ، وهى قتل والدتى !  
 إيلكترا — ما ذا تخشى ما دمت تنتقم لأبيك ؟ .  
 أورستيس — لقد كانت يدى طاهرة ، والآن سأكون متهماً بقتل والدتى .

إيلكترا — ولكنك إذا لم تنتقم لوالدك ، فستكون غير محترم للآلهة .  
أورستيس — ولكن إذا قتلت والدتي ، فستعقبنى سخطها ، وسأعاقب بموتها .  
إيلكترا — إن إلهاماً سيعاقبك إذا رفضت الانتقام الذى يجب عليك لوالدك .  
أورستيس — أليس هو جنياً خبيثاً فى صورة إله ذلك الذى أمرنى بهذا الأمر ؟  
إيلكترا — هل جئى خبيث جالس فى معبد أبولون ؟ أنا لا أظن ذلك .  
أورستيس — أنا لا أستطيع أن أصدق أن وحياً كهذا يكون عادلاً .  
إيلكترا — لا تضعف ولا تسقط فى الوضاعة . لماذا لا تمد لها نفس الفخ الذى أفادك  
فى مباغثة إيجستوس زوجها وقتله ؟  
أورستيس — أنا أدخل ، ولكن الذى أزاله شئ فظيع ، فظيع ذلك الذى سأفعله .  
إذا كانت هذه هى إرادة الآلهة فليكن كذلك آه أية معركة  
قاسية وشاقة ! .

### ( ن ) هيركليس مخبولاً « Héracles burieux »

تتلخص هذه المأساة فى أن هيركليس ينزل إلى الجحيم ليحضر « كيريروس » حارس الجحيم ، وهو كلب ذو ثلاثة رؤوس ، ولكنه لا يعود ، فيظنه الناس قد مات . ولما كان قد ترك فى ثيبا زوجته « ميغارا » ابنة الملك كريون وأولاده الثلاثة ، وزوج أمه الشيخ « أنفريون » فإن « ليسكوس » الغاصب يتهمز فرصة غيبة « هيركليس » ويقبض على أفراد أسرته ويصمم على قتلهم جميعاً ويستولى على السلطان فى المدينة ، ولكن هيركليس يعود قبل تنفيذ هذه الجريمة فيقتل ذلك الغاصب ويخلص المسجونين ، بيد أن « هيريه » زوجة « زوس » التى تمقت هيركليس ترسل « ليتا » إلهة التغيظ فتنزل إلى القصر وتصيب عقله بالخلل فيقتل بيده زوجته وأولاده ثم يحىء رسول فيروى هذه القصة المزججة . وبعد ذلك يعود إلى هيركليس عقله فيشعر بفعلته فيذوب من الخجل ويعتزم التخلص من الحياة .

وإذ ذلك يصل «ثيسوس» الذى قدم للدفاع عن ثيبا ضد «ليكوس» ولم يكن يعرف أنه قد قتل ، فيعلم بعزم هيركليس على الانتحار ، فيحمل عليه حملة قاسية ويخبره بأن الانتحار غير جدير بشجاعته الشهيرة ثم يدعوه إلى مدينة أثينا ليؤويه هناك فيخرج هيركليس مع صديقه متهدماً معتمداً على ذراعه . وهنا تنتهى المسرحية .

ويرى النقاد أن هذه المأساة هى من أضعف ما بقى لنا من مآسى أوريبديدس ، أولاً لأنها اختوت على موضوعين لا يكادان يتصلان ، وهما : قتل «ليكوس» وإنقاذ أسرته منه ثم خبله الذى ينجم عنه قتل زوجته وأبنائه . وقد كان من الممكن أن يكون هذان العملان موضوعين لمأساتين مختلفتين .

ثانياً لأن دور هيركليس ضئيل فيها إلى جانب أدوار غيره مع أنه هو الشخصية الأساسية التى كان الفن يوجب تغلبها على كل من عداها .

على أن هذا لم يمنعهم من أن يعترفوا بأنها قد اشتملت على بضعة مناظر مؤثرة ، وبأن الانفعال فيها قد سلك سبيل التدرج المنظم ، وأنها تحتوى على صورة أخاذة ومفزعة فى الوقت عينه ، وهى صورة حظ هيركليس القاسى ومصيره القاتم ، وأنها فى جملتها تشبه كتاباً مفتوحاً أمام أعين النظارة يحملهم على التأمل والنظر . وأخيراً يرجحون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٣ ، وأن توزيع أدوارها كان كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : « أنفثريون » و « ليتا » . والثانى بأدوار : « ميغارا » و « إيريس » و « ثيسوس » . والثالث بأدوار : « ليكوس » و « هيركليس » وأحد الرسل .

ومن هذا يبين أن شاعرنا قد خرج أيضاً على التقاليد فى هذه النقطة فلم يسند أهم الأدوار إلى الشخصية التى عنون المأساة باسمها كما كان مألوفاً ، وفى هذا من القوضى وقلب الأوضاع ما فيه .

(س) إيفيجينيا في توريس « Iphigénia en Tauris »

تتلخص هذه المأساة في أن « أرتميس » بعد أن تنقذ « إيفيجينيا » من الذبح في أوليس ، تحملها إلى توريس ، لتتخذ منها كاهنة تضحياتها البربرية أى أن ابنة أجا ممنون يجب عليها منذ الآن أن تذبح لها كل هيلينى يحل بهذا الشاطئ .

تمضى عليها وهي في هذه الحالة عدة أعوام ، وإنها لكذلك ، إذ بشقيقتها « أورستيس » الذى صار الآن شاباً ينزل هو وصديقه « پيلاديس » إلى « توريس » ، وهو لا يعلم بوظيفة « إيفيجينيا » بل لا يعلم وجودها في هذا المكان ، ولكنه جاء بناء على مشورة « أبولون » الذى وعده بتهدئة فزعه وشفائه من النوبة التى كانت قد أصابته على أثر قتله والدته إذا حمل إلى إغريقيا تمثال « أرتميس » الذى هو الآن في توريس .

لا تكاد نظرات إيفيجينيا تقع على هذين الشابين الأجبيين حتى تأخذها الشفقة عليها وتسألها عن اسميهما فيرفض أورستيس أن يجيب ويقول : إنه ولد في أرغوس ، وإنه سيموت مجهولاً ، فتقول له : إن أرغوس أيضاً هي وطنها ثم تسأله عن أسرة « أجا ممنون » فينبئها بما حل بها من تعاسات ويخبرها بأن الجميع مؤمنون بأن إيفيجينيا قد ذبحت ، وأن أورستيس لا يزال حياً ، فتعرض عليهما أن تستبق أحدهما ، ليحمل منها رسالة إلى أرغوس وتضحي بالثانى . وعلى أثر ذلك يحدث بين الصديقين حوار هو أحد المثل العليا في الإيثار والتضحية ، فأورستيس يأمر پيلاديس بأن يعيش بعده ، لأنه يجب عليه أن يحتفظ بحياته لزوجته « إيلكترا » . وإذ ذاك تقدم إيفيجينيا الرسالة إلى پيلاديس وتعهده بأن تتركه يعود إلى بلاده ، وهو يعدها في مقابل ذلك بأن يوصل الرسالة ، ولكنه يتحفظ فيسألها عما لو غرقت سفينته وضاعت الرسالة في اليم ، فتصمم إيفيجينيا على أن تنبئه بما تحتويه هذه الرسالة حتى يستطيع أن يؤدي المهمة شقيقاً لو فقدت منه ثم تتلو عليه ما فيها بصوت عال ، فيفهمان أنها موجهة إلى أورستيس ، وأنها تطلب إليه فيها أن يجيء لينقذها من هذه الحالة ، فلا يكاد

أورستيس يسمع ما في الرسالة حتى يعرف أنها شقيقته ويعرفها بنفسه ، فيكون ذلك منظرًا مؤثرًا ، ولكن لما لم يكن لديهم من الزمن ما يسمح لهم بأن يستمتعوا بالسرور طويلاً ، فإنهم يعتزمون أن يستولوا في الحال على تمثال «أرتيميس» وأن ينجوا بأنفسهم من «ثواس» ملك توريس ويعودوا سريعاً إلى أرغوس . وفي نفس اللحظة التي تحمل فيها إيفيجينيا التمثال تلتقي بالملك فتخذه بقصة مخترعه بهمارة . وبعد ذلك بقليل يحىء رسول فيعلن فرار السجينين والكاهنة فيستعد الملك لتعقبهم ، ولكن أثينيه تظهر له وتأمره بأن يدهم يرتحلون .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة قد مثلت قبل إيفيجينيا في أوليس ببضعة أعوام ، وهم يجهزون بأنها مأساة جيدة ، بل سامية إلى حد بعيد ، وأنها من أشد مآسيه تأثيراً في النفوس سواء أكان ذلك من ناحية دقة الفن فيها أم ناحية إتقان تصوير العواطف الطبيعية الأخاذة كأسف إيفيجينيا وحنانها وشجاعتها ، وكحزن أورستيس واقباضه وحزمه وصدق عزيمته ، وكوفاء پيلاديس لصديقه واعتزازه فداءه بحياته . وقصارى القول : إن هذه المأساة في أعماقها تعتبر من بين أحسن المنتجات القديمة على الإطلاق ولو أنه يبدو أن المؤلف قد قصد ألا يمنع الانفعال فيها أقصى حدود تصويراته ، وهذا في نظر فريق من النقاد أحد معايها ، لأنه يحوم بها نحو الفتور ، وهو في نظر فريق آخر أحد محاسنها لأنه يدنو بها نحو الاعتدال . ومهما يكن من الأمر ، فإن أدوارها موزعة على النهج التالي :

يقوم الممثل الأول بدورى : إيفيجينيا وأثينيه . والثاني بأدوار : أحد الرعاة وأورستيس والملك « ثواس » . والثالث بدورى : پيلاديس وأحد الرعاة .

هذا ، ويحمل بنا هنا أن نشير إلى إيفيجينيا التي ألغها جوت فانسجل أن أشخاصها ليسوا في هياج أشخاص أوريبيديس ولا ثورتهم ، وإنما هم أشخاص هادئون ، وعلماء نفسانيون وخلفيون . وسنفصل ذلك كله في مواضعه حين نعرض للأدب الأوروبي الحديث . والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات مسرحية أوريبيديس :

## تعارف الأخوين

إيفيجنيا — هل تعرف ما سأفعل؟ إن الإنسان لا يحيط أبداً بالاحتياط الكافي . أنا سأتلو عليك بصوت حى كل ما هو مكتوب فى هذه الرسالة ، وهكذا لا يبقى لدى ما أخشاه ، فإذا وصلت رسالتى فستقوم هى بأن تقول بلغتها الخرساء ما تحتويه . وإذا اختفت تحت الأمواج ، فأنت ستنفذ رسالتى بإتقادك حياتك .

بيلاديس — أنت تكلمت فى مصلحتك كما تكلمت فى مصلحتى . أعلمينى إذاً ، إلى من يجب أن أحمل هذه الرسالة ، وماذا ينبغى أن أقول من جانبك ؟

إيفيجنيا — قل لأورستيس بن أجا ممنون : إن التى تبعث إليك هذه الرسالة هى إيفيجنيا التى ذبحت فى أوليس وهى لا تزال حية وإن كانت ليست كذلك فيما تعتقدون .

أورستيس — أين هى ؟ إنها قد ماتت ، فهل استطاعت إذاً ، أن تعود ؟

إيفيجنيا — إنها هى التى تراها لكن لا تقطع على سلسلة حديثى « خذنى إلى أرغوس يا شقيقى ! قبل أن أموت ، انتزعنى من هذه الأرض الوحشية ، ومن هذه العبادة الدموية التى أؤديها للإلهة ، ومن هذا الشرف المشنوم الذى تفرضه الإلهة على بذبحى الأجانب لها » .

أورستيس — يا بيلاديس ماذا ينبغى أن تقول ؟ أين نحن إذاً ؟ ؟

إيفيجنيا — فإن لم تأت فإنى سأكون سبب لعنة لبيتك يا أورستيس ! استمع أيضاً مرة أخرى هذا الاسم لتحفظه جيداً .

أورستيس — أيتها الآلهة !

إيفيجنيا — لماذا أنت تدعو الآلهة فيما لا يمس إلا إياى ؟

أورستيس — لا شيء ، استمرى ، إن فكرتى فى شيء آخر .  
إيفيجينيا — إنه سيسألك ، ومن الممكن أن تحل اللحظة التى يستطيع فيها أن يصدقك .  
أشرح له أن الإلهة أرتيميس — لكى تنقذنى — وضعت فى مكانى الوعلة  
التي ذبحها والدى ، وأن الإلهة نقلتنى إلى هذه البلاد . هذه رسالتى ،  
وهذا ما هو مكتوب فى خطابى .

بيلاذيس — آه اك ذلك التعهد الذى طلبته منى سهل التنفيذ . وأى تعهد سيعيد ذلك  
الذى نطقت به أنت . لن يلزم لى وقت طويل لأؤدى ما أقسمت على  
فعله . هاك يا أورستيس أنى أحضر إليك هذه الرسالة ، أنا أسلمك إياها  
من لدن شقيقتك .

أورستيس — إنى آخذها ، ولكن قبل أن أنشرها أريد أن أذوق سروراً آخر غير  
سرور قراءتها يا شقيقى العزيزة . إننى — لمباغتتى بهذه الحوادث العجيبة  
التي علمتها الآن — لا أكاد أستطيع التصديق بسعادتى . ولكن ما أهمية ذلك ؟  
امنحني سرور ضحك بين ذراعى .....

إيفيجينيا — أيها الشقيق العزيز أى اسم آخر أعطيك إياه ؟ لأنك أنت أعز مالى  
فى العالم . أنا أجلك إذاً يا أورستيس بعيداً عن أرض الوطن ، بعيداً  
عن أرغوس . أنت الذى أحبه .

أورستيس — وأنا أجد شقيقة كان الناس يظنونها قد ماتت . إن دموعاً بدون مرارة ،  
دموع سرور تبلل عينيك كما تبلل عيني .

( ع ) يون « Ion »

تتلخص هذه المسرحية فى أن « يون » بن أبولون من « كريوسا » بنت « إرخيوس »  
ملك أثينا ينقله هرميس منذ طفولته إلى معبد ذلفيه ثم توكل العناية به إلى « البيثيا » نبية

أبولون فتربيه خير تربية ثم تخصصه للخدمات الإلهية . أما والدته فهي تزوج بعد زمن بـ « إكسوثوس » . ونصعده على عرش أثينا ثم تنجبه معه إلى ذلقيه لتستشير الوحي ، وإذ ذاك تتعاقب عدة أحداث جيدة السبك ينتهى « إكسوثوس » بفضلها إلى الاعتقاد بأن هذا الشاب هو ابنه فيحبه ويعامله معاملة أبوية . وعند ما ترى « كريسوس » هذه المعاملة تتملكها الغيرة وتضل عقلها فتهجم بقتله ، ولكنها بينما هى تقوم بإعداد وسائل جريمتها تفاجأ وتوشك أن تقتل عقاباً لها على ما كانت تريد الشروع فيه ، بيد أن الوالدة والولد لا يلبثان أن يتعارفا فيغمرهما السرور بهذا التعارف . وعلى أثر ذلك تظهر أثينيه فتؤكد له صحة رواية مولده وتنبتة - نيابة عن أبولون - بسمو كوكبه ورفعة حظه وتألّق مجده المقبل ، وبأنه سيرتقى عرش أثينا ، وبأن اسمه سيطلق على جنوب إغريقيا فيدعى « ينيا » وبهذا تنتهى المسرحية .

لا ريب أن موضوعاً كهذا ليس فيه من المساوية شيء يستحق الذكر ، ويبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا النقص فحاول أن يتلافاه بتصوير غيره « كريسوس » وخطئها وشروعها في الجريمة وتعارفها بابنها ، ولكن ذلك كله لم ينقذ الموقف إلا قليلاً ، وإنما الذى منحه هذه المسرحية بعض القيمة فى نظر النقاد هو جمال اللوحات الدينية المرسومة فيها ، ورشاقة الكاهن الشاب وحكمته الفاتنة ، ونفوره من المستقبل المادى الزاهر الذى ينتظره ، وتفضيله تلك السعادة الروحية التى كان يشعر بها فى حياته الدينية الهادئة السامية . وكذلك منظر المعبّد عند تنفس الصبح ، وهذه الصور الساحرة هى التى ألهمت راسين شاعر فرنسا مأساته « أتانلى » التى ظهرت فى سنة ١٦٩١ . أما أدوارها فقد وزعت كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يون ، والشيخ . والثانى بدور : « كريسوس » . والثالث بأدوار : « إكسوثوس » والخادم ، والبيثيا ، وأثينيه .



## « Les Phéniciennes » (ف) الفينيقيات

تستمد هذه المأساة عنوانها من الفتيات الفينيقيات اللواتي كن ذاهبات إلى معبد «ذلفيه» وممرن بمدينة ثيبا ففاجأهن الحصار الذي ضربه على هذه المدينة «بولينيكوس» بن «أوديبوس» وأسرنهن في داخلها ، وهن اللواتي يكونن الجوقة في هذه المأساة . وموضوعها بالإجمال هو حرب «بولينيكوس» وشقيقه «إتيكليس» وقتلها ولكن القارئ لا يلح فيها ذلك الحماس الحر بي الذي ينغمس فيه حين يقرأ مأساة «إسخيولوس» التي عاجلت هذا الموضوع ، بل إنه بالعكس يجد فيها سخرية لاذعة ضد «إسخيولوس» من أجل ذلك المنظر الذي ورد في مأساته والذي أسهب فيه الرسول في وصف الرؤساء السبعة الذين يحاصرون المدينة ، فينقد «أوريبيديس» هذا التطويل أثناء الخطر الذي يهدد المدينة ويقول لـ «كريون» : إننا بدل أن نصف كل واحد من الأعداء على حدة يجب أن نشغل بتعيين مقاتليهم والعمل في الحال على صدهم ، وكأنه يريد أن يقول من طرف خفي : إن الفن لم يكن يسمح لـ «إسخيولوس» بهذا التلهي السخيف بوصف الأعداء أثناء ذلك الخطر الداهم ، وإنما كان يوجب عليه أن يصرف وقته في تنظيم الدفاع السريع ، وذلك تجديداً آخر تفوق به «أوريبيديس» على «إسخيولوس» .

ومما هو جدير بالذكر في هذه المسرحية أيضاً أن العمل فيها معقد بسبب ما كان يجري خارج المدينة على يد «بولينيكوس» وأعوانه من المحاصرين من ناحية ، وداخلها على يد «إتيكليس» وسكان ثيبا من ناحية أخرى . ومما استحدثه فيها كذلك أن «يوكستا» لم تنتحر يوم انكشف سر زوجها ، وإنما ماتت هنا ، وأن «أوديبوس» اعتزل في قصر ثيبا . وقد تخيل أيضاً أن «مينيكوس» بن «كريون» قد دفعه إخلاصه لوطنه إلى أن يقدم نفسه ضحية حين أعلن العراف تيرسياس أن أريس إله الحرب يطلب لنجاة المدينة أن يراق دم ملكي ، فلم يتردد «مينيكوس» في أن يمحو بدمه لتضع الحرب في مدينته

أوزارها . أما مافى هذه المسرحية بعد الذى قدمناه ، فهو مألوف فى الأفاصيص القديمة ، وفيه كثير من التقليد لـ « إسخيولوس » أول « سوفوكليس » . وقصارى القول : ان هذه المأساة — كما يقول بعض النقاد — تشرف مهارة مؤلفها أكثر مما تشرف عبقريته .

ولا يدرى أحد متى ظهرت بالضبط ، وإنما يرجح أنها مثلت بعد سنة ٤١٣ . وعلى أى حال فإن أهم ما ابتدعه هذا الشاعر فيها بعد الذى أسلفناه هو ذلك الجهود الفنى القيم الذى بذلته موهبته فى سبيل التوفيق بين الشقيقين المتحاربين فى منظر مأساوى فائن ، كله جدة وابتكار . وكذلك الدور المؤثر الذى قام به مينيكوس بن كريون حين جاد بدمه رخيصة هيناً فى سبيل مدينته وهدوئها ، ولكن هذه المناظر الكثيرة المتباينة قد حملت المأساة ما لا تطيقه طبيعتها إذ أنها كادت تشمل على قصة هرب الشقيقين من أولها إلى آخرها غداً ما أضافته إليها من التجديدات ، وهذا عيب فنى جسيم ، لأنه ذهب بجمال الانسجام الذى يتوقف عليه الجانب الأعظم من نجاحها . أما توزيع أدوارها ، فقد كان على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يوكستا ، وكريون ، والثانى بأدوار : أنتيجونا ، وپولينيكوس ، ومينيكوس ، والثالث بأدوار : المربى وإنيكليس ، وتيرسياس ، والرسل وأوديپوس .

## (ج) تحليل أدبى لمنتجاته

عمره

رأينا إجمالاً ، وسنرى تفصيلاً أن منتجات أوربيديس كانت تطوراً ناطقاً فى عالم المسرح الهيلينى ، ولكي نفهم هذا التطور على حقيقته ينبغى أن نلم — قبل البدء فى دراسته —

بخصائص المؤلف الذاتية ومميزاته النفسية ، فإن عليها يتوقف التحليل الدقيق . وهاك مجل  
لم تلك الخصائص والمميزات :

بدياً فقدان الإيمان بالمقائد القديمة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يكن أحد أولئك  
الشعراء الذين كانوا يتركون مواهبهم تخلق في أجواء الأخيصة الأسطورية الصافية ، أو تنساب  
على صفحات البحار الأفصوية الهادئة ، أو تنقي في حدائق الأحلام الخرافية تنسج شدا  
زهرها اليانعة ، وتنعم بقطوفها الدانية ، وأغصانها المورقة ، وظلالها الوارفة ، وطيورها  
الشادية ، وجداولها الجارية ، وإنما كان من ذوى العقول القلقة التي تطمح إلى نور الحقيقة  
ولا تكتمل بأن تحصر احترامها في مظاهر التقوى الموروثة ، بل لا ترضى أن تؤسس إلا على  
قواعد متينة من الحجج والبراهين ، أى أن عقلية كانت عقلية تمحيص ونقد ، وليس معنى  
قولنا انه فقد الإيمان بالمقائد القديمة أنه ألحد أو كفر بالآلهة ، كلا ، وإنما قد فقد الإيمان  
بالأساطير الدينية القديمة التي تشوه صورة العدالة الإلهية الضرورية لكمال الآلهة ، كما جحد  
الأقاصيص التي ترسم الآلهة ، بعيدين عن المنطق والتعقل يأمرن بنى الإنسان بتنفيذ أقدارهم  
ثم يصبون عليهم العقاب لتنفيذهم هذه الأقدار نفسها ، فيختصمون بهذا المسلك مع المنطق  
والعدل كليهما ، وكثيراً ما يلتقى القارئ بين الأقاصيص الهيلينية بهذه النماذج الهوجاء التي  
تبرز الآلهة في صور النفاق والغرور والغيرة والحسد والوحشية والشغف بالانتقام ، فترسم لنا  
مثلاً هيريه غير متحجرة عن أن تذهب بعقل هيركليس ، وأفروديتيه غير مستحجية من أن  
تتودفندراً إلى التهلكتين : المعنوية والمادية ، وارتيميس نهمة جشعة في إراقة الدماء  
البشرية ، وأبولون متعاوناً مع أرتيميس في تصويب سهامها إلى أبناء نيوبيه وبناتها  
الأربعة عشر ، لا لذنوب سوى أنها تباغت أمام « ليتو » والددة الإلهين السالفين بأن لديها  
أولاداً أكثر من أولادها . ( انظر الصورة رقم ٣٤ فى الصفحة التالية )

ولا جرم أنه مدين فى كثير من هذا الشذوذ لفلسفة عصره التي كانت - بطرفها :  
الوقن والمرتباب - حرباً ضرورياً على المقائد القديمة . ولهذا السبب استطاع النقاد أن يعينوا ، ولو  
على وجه التقريب ، الأزمنة التي مثلت فيها مآسيه مستندين فى هذا التعيين إلى آيات التطور



التدرجى المنبئة فى جوانبها المختلفة  
والتي توضح لنا المنهج الذى سلكه  
إلى ذلك التطور والذى يمكن أن نقرر  
أنه بدأ بالريية فى التراث القديم كما  
يظهر ذلك بجلاء فى مأساة « ألكستيس »  
ثم تلا هذه الريية سراب لم يلبث أن  
تحول إلى أمل قوى فى الأسرار  
الغامضة ، وبعبارة أدق فى الحياة  
الروحانية ، فعرف كيف يصف فى دقة  
ومهارة روح الحكيم الحائر بين سيول  
الجماهير المتدفقة التى لا تمسكها فطرها  
من سبر غوره ، وفهم كنهه ، وقد

[ الصورة رقم ٣٤ مأخوذة عن تمثال أثرى يوجد بمتحف  
فلورنسا ، وهى تمثل نيوبيه الأم الشكى محاملة أن تنقذ آخر  
أبنائها من سهم أبولون الذى لا يلبث أن يمزق صدره . ]  
و « هيمبوليتوس » ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل كثيراً ما نلتقى فى مسرحياته  
بتصريحات قاطعة عن عقيدته الحقيقية ، وآرائه الفلسفية الحرة ، التى طالما جرحمت الجماهير  
الأتينية فى تراثها الغابر إلى حد كان يعرض حياته أحياناً للخطر . ومن آيات ذلك ماورد فى  
« الترواديات » و « هيكوبيه » وما نبأنا بعض النقاد القدماء بروده فى « بيليروفون » .

ومن هذه الخصائص أيضاً تناقضه فى أحكامه على الطبيعة والآلهة والإنسان . ولا ريب  
أن هذا قد نشأ من الاضطراب النفسانى الذى كثيراً ما ينتهى إلى عدم ثبات الأحكام  
العقلية على حالة واحدة . ومصدر هذه الحالة النفسية عنده هو شعوره العميق بالبأساء الإنسانية  
أيا كانت صورتها ، وأيا كان سببها أى أنه يتساوى عنده أن تبدو فى هيئة ألم أو حزن أو

تمرد ، وأن تنشأ من كارثة أو ضعف أو خيب ، وهذا الشعور يسود كثيراً من مواقفه في رسمه في أسلوب مسهب مؤثر يدل على أنه لم يكن كسلفه سوفكليس يشرح نواحي الحياة مستعلة عن أحاسيسه الشخصية ، وإنما كان يقف على المسرح ويتنزع عواطفه الخاصة من أعماق قلبه ثم يقذف بها جماهير النظارة ، ولما لم يكن هذا القلب ثابتاً على حالة واحدة ، فقد اقتضى ذلك أن تتأرجح العواطف المتزعة منه صعوداً وهبوطاً حسب الظروف المتباينة ، بيد أن هذا ليس معناه أن أوربيديس كان محصوراً في أحاسيسه الخاصة وأن مؤلفاته كانت صورة لشخصيته فحسب ، كلا ، فقد كان يتعقب العواطف الإنسانية في مواطنها من طيات القلوب وحنايا النفوس في رسمها ، وإنما معناه أن صورته الشخصية كانت ضمن محتويات مآسيه .

على أن إحساسه بالتعاسة البشرية لم يملك عليه كل نفسه ولم يمنعه من الشعور بما يخالج الحياة من محاسن باهرة ، ولذائد ساحرة ، ومسرات فاتنة ، فيصورها على صفحات مسرحياته في صور تستولى على النفوس وتأخذ بمجامع القلوب كصور الشباب المرح وسعادته ، والحب العذرى وطهارته ، والفترة الإنسانية وبراءتها ، والبطولة وجلالها ، والعظمة وكلها . ولا جرم أن مظهر هذه الصور المتعارضة ينم عن التناقض ويدفع ذوى النظرة العجلى إلى رميه بالاضطراب في آرائه وأفكاره ، ولكن الباحث الدقيق يرى في ذلك آية من آيات تعاقب أحاسيس الحياة المتعارضة على النفس ، وصورة لما تتركه فيها من أثر حسن أو سيء .

ومن تلك الأحكام المتسعة التي أصدرت على هذا الشاعر أيضاً رميه بأنه عدو المرأة ، لأن بعض مآسيه قد اشتمل على مهاجمات ضدها ، واحتوى طعناً عليها وقدحاً في أخلاقها وطباعها ، وليس هذا فحسب ، بل إن كثيراً من آرائه العامة التي تستنتج من مسرحياته تعد هجاءً لا ذعاً متجهاً إليها ، ولكن ذلك لا يدفعنا إلى الغفلة عن تلك اللوحات الشيقة التي رسم فيها فتيات وسيدات هن مثل عليا في السمو والنبل والوفاء والتضحية كـ « إيفيجنيا » و « بولكسينيه » و « ماكريا » و « ألكستيس » و « إقدنيه » . ولا جرم أن هذا التعارض بين الفطر هو من طبيعة الحياة نفسها ، وأن الكاتب الموهوب ذا النظرة الثاقبة هو الذي يتعقبه حتى يكشفه ثم يسلط عليه ريشته لترسمه كما هو دون تزوين ولا تشويه ،

ودون تهيب من أن يرمى بالتناقض أو بالاضطراب . ولما كانت طبيعة أوربيديس إحدى تلك الطبائع الحادة ذوات النظرات المتغلغلة إلى أعماق القلوب ، فقد كان من الممكن أن يكون هجاءاً سليطاً لازعاً ، أو رساماً دقيقاً بارعاً ، ولكن السماء قد منحتة سليقة الشاعر المأساوى ، فكان ثالث الثلاثة الذين خلدوا أثينا في سجل الدهر وعرفت لهم هذا الجميل فرغت أقدارهم فوق كل قدر .

على أن هذا النبوغ في رسم الطبائع الشخصية ، وتصوير الوقائع الفردية لم يمنع النقاد من أن يلاحظوا أنه ينقصه المنهج وتعوزه المقدرة على الربط وتكوين القواعد العامة . وقصارى القول أنه كان فيلسوفاً في الجزئيات دون الكلّيات .

ومما أدهش الباحثين لدى هذا الشاعر هو أنهم كانوا يرون فيه أحياناً إلى جانب الرجل الناضج المتعمق شاباً بريئاً ، بل ساذجاً لا يكاد يدرك شيئاً من نواحي الحياة المتباينة ، أما نحن فلا نرى ذلك الرأى ، وإنما نقرر على العكس أن هذا من جانبه إمعان في الدقة والتعمق ، لأن الحياة الواقعية قد اشتملت على الطهر والسذاجة كما احتوت اللؤم والدهاء ، فإهمال هذه الناحية ضرب من التقصير أو التقصير لا ينبغي أن يقع فيه الكاتب الدقيق أو الشاعر البارع ، وإن كان ذلك لا يمنعنا من أن نقرر أن أوربيديس كان يبدو كأنه يحس بلذة خاصة في تصوير هذا النوع من النقاء والبراءة والجهل بشؤون الحياة ، ولعل هذا الإحساس هو الذى حمل النقاد على أن يروا فيه ذلك الرأى المتقدم .

ومن تلك الخصائص التى امتاز بها ، شغفه بالصور والأوصاف ، إذ لا يكاد المرء يتصفح مأسىه حتى يرى من خلالها أنه كلف بتصوير مظاهر الطبيعة الباسمة كالمرج الزاهرة ، والحقول الناضرة ، والحدائق الموثقة ، والينابيع المتدفقة ، والجبال الشاهقة ، والغابات الكثيفة ، والبحار الصاخبة .

ومنها أيضاً دقة الإحساس عنده إلى حد الدنو من طبيعة المرأة ، وهذه ناحية ضعف فيه جعلت عواطفه غير خاضعة لتفكيره ، على عكس ما رأيناه عند إسخيلوس وسوفكليس .

وقد ترتب على هذا أن تكون الصدارة في مآسيه للانفعال فتعرض أحكامه في كثير من الأحيان للخطأ والضلال ، وأن يكون شعوره إشاعة مؤقتة تسطع لحظة ثم لا تلبث أن تنطفئ فتدخل في خبر كان . وفوق ذلك فإن مغالاته في الحساسية تستتبع أن يكون للظاهر الخارجية على نفسه سلطان عظيم ، وذلك خطر يخشى أن يهوى به في صفوف العامة والجاهل ، بل قل : إنه قد هوى به فعلاً إلى ذلك الحضيض ، وهذا هو أحد أسباب إسفافه التي أسلفنا أن من بينها الفطرة والوراثية والبيئية . ولقد أخذ عليه أرسطوفانيس أنه كان يبذل جهده في تملق الجماهير ، وأنه أسرف حين اعتقد أن المظاهر الخارجية للبأساء تروق أمة مستنيرة ، وأخطأ إذ ظن أن صور الملوك في أسمال بالية ، والأبطال في هيئة المتسولين ، والشيوخ يزحفون مضطربين مرتعشين ، والأطفال يبكون مجهدين هي مظاهر مأساوية تسحر القلوب . ولا ريب أن العامل الذي هوى به في هذا الخطأ القادح هو أنه حسب أن المناظر المحسة والصور المادية هي صاحبة السلطان على النفس ، وفاته أن البيئات الراقية أو الأخذة في الرق إنما تروقه الأفعال السامية ، والأحاسيس العميقة التي تهز النفوس وتحرك الأنفذة ، ولم يقف أرسطوفانيس في مهاجمة أوربيديس عند هذا الحد ، بل قد سخر منه في إحدى مسرحياته ساخرة لاذعة حيث قال ما يأتي : « إن ديكيمبوليس أحد ممثلي مآسى أوربيديس واثق من أنه سيجد في مستودع هذا الأخير كل ما يصيره شقيقاً من أسمال المتسولين وعصبيهم وحقائبهم وما شا كل ذلك .

يبد أن هذا الإسفاف لم يحل بينه وبين البراعة في وصف الأهواء وسلطانها على النفوس كما سنرى ذلك في مواضعه .

وأخيراً لا يفوتنا أن نضيف إلى استعداداته الفطرية التي ألما إليها ميل العصر إلى الحوار والجلد ، ودعم الدعاوى بالحجج ، فقد طبعت مآسيه بهذا الطابع ، إذ كثرت فيها الأسئلة حول أبسط نواحي الحياة وأبعدها عن التعقد . وقد استتبع هذا كله أن طفق الشاعر يظهر من خلال كل منظر من مناظر مآسيه ظهوراً يبعد به عن سلفيه العظميين . وعلى هذا ( م ١٥ — الأدب الهيليني — ثالث )

النحو نفسه رأينا المراضع والعميد ينطقون بالأفكار الفلسفية التي لا تلتئم مع عقليتهم ولا بيئاتهم أقل التثام كما رأينا الأبطال بدل أن يثوروا ويتمردوا ويأتوا بعجائب الأحداث وغرائب الأفعال ، يتقوهون بالآراء الدقيقة ، ويضعون المبادئ العميقة . والنتيجة المحتمومة من هذا المسلك هي فقد الأمل الأخير في الفن المأساوى .

ومهما يكن من الأمر ، فإننا سنحاول هنا أن نستخلص من منتجاته صورة كافية - بالقدر الممكن - لإعطائنا فكرة عن كيفية إدراكه للمأسى وطريقته في تأليفها ، وفي رسم أشخاصها ، وفي الأسلوب الذى صاغها فيه .

### ١ - كيف كان يفهم المأساة وينشئها

لا جرم أن طبيعة متغيرة متقلبة على النحو الذى أشرنا إليه في التمهيد السالف لا يمكن أن يكون لها منهج ثابت في التأليف ، ولا نموذج محدد في الإنشاء كما رأينا عند سوفكليس ، وإنما المتبادر إلى الذهن هو أن تساير منتجاته أهواء المتابعة فلا تثبت على حال ، ولا يقر لها قرار ، وهذا هو الذى حدث بالفعل ، إذ كان شاعرنا ينشئ مأساه متأثراً بفطرته ، مستلهماً من بيئة ، خاضعاً لانفعالاته الشخصية ، مدعناً لظروفه الوقتية . ولهذا لا تشع من خلال مسرحياته غاية معينة خالدة ، ولا يسطع وراء عباراته مرعى منشود دائم . وإذا اتجه إلى هدف ، كان اتجاهه إليه مستحدثاً بل مرتجلاً لا يلبث أن ينمحي بانمحاء علتة . وإذا ، فثلى الوسائل التي يمكن أن تسلك لتحليل منتجاته هي محاولة تعرف أشد العوامل امتلاكاً لنفسه ، وأقواها تأثيراً في قلبه ، وبالتالي معرفة أكثر ميوله بروزاً في تأليفه ، والموازنة بينه وبين غيره من الميول الثانوية ثم استنباط الحكم عليه من تلك الموازنة .

كان أول ما يعنى سوفكليس هو وحدة العمل في المأساة ، فإذا تحققت لديه أخذ بعد ذلك يحاول خلق التنوع بإيجاده من الدوحة الجوهرية أغصاناً عرضية لا تؤثر في الوحدة أو التماسك أدنى تأثير . أما أوربيديس فقد كان على العكس من ذلك تماماً يدفعه خياله المتنقل إلى البدء بالتنوع ثم يتنبه إلى أن الوحدة هي أول شروط المأساة ، فيبذل جهده في تحقيقها



ويسلك في ذلك سبلا متكلفة تبرز منتجاته في صور مصنوعة متعملة يعوزها الفن المطبوع .  
فكان الفرق بين الشاعرين لافتاً للنظر إلى حد أن صورته الأستاذ كروازيه في هذه العبارة  
الرشيقة حيث قال : « إن مأساة سوفكليس تنبع من فكرة واحدة حية ثم تتفتح في مناظر  
متنوعة بنفثة من الإلهام ، بينما تبتدىء مأساة أوريبيديس بالإزهار في مناظر متباينة ثم يجمعها  
الفن ويؤلف بينها بعد ذلك » .

ولا ريب أن الوحدة الناشئة عن هذا الجمع المتكلف لا تكون متينة ولا منسجمة  
الأجزاء ، وتلك خسارة للفن لا يستهان بها . وأيا ما كان ، فإن أبرز ما ظهر فيه هذا العمل  
من مآسى أوريبيديس مأساة « الترواديات » التي هي مجموعة من المناظر المتفرقة أكثر منها  
مأساة واحدة متماسكة ، إذ أن المؤلف لم يزد فيها على أنه تصيد من الأفايصص القديمة عدة  
أحداث مؤثرة وصاغها في مقطوعات مأساوية ثم أجهد عقله في أن يوحد بينها بقدر الإمكان ،  
وليس ذلك فحسب ، بل إنه تكلف أن يضغطها ضغطاً مغالياً فيجعلها تمر في مكان واحد  
ويوم واحد وتحقق بشخصية واحدة ، فنجم عن هذا العمل أن عنونت هذه المسرحية  
بعنوان مأساة وإن لم يتحقق فيها من المأساوية الفنية إلا الاسم والصورة الخارجية ، أما العمق  
فهو منعدم تماماً وإن كان ذلك لا يمنع من الاعتراف باشتغالها على مناظر ساحرة أخاذة على  
أن ينظر إلى كل منظر على حدة . وخلاصة هذا كله أن الوحدة عند شاعرنا هي أسر ثانوى  
رغم انعقاد الإجماع على أساسيته ، وأن سعيه إلى تحقيقه يجرى دائماً بعد الأوان فلا يؤدي  
الثمرة المقصودة منه فوق أنه يبدو في صور متصنعة لا تروق الفن .

ولما كانت روحه متقلبة كما أسلفنا ، فلم يكن الموضوع الأساسى لأية أقصوصة في نظره  
كافياً وحده لايجاد العناصر الضرورية لتكوين المأساة ، وقد ألجأ ذلك إلى البحث عن  
عوامل أجنبية وأحداث خارجية يتمم بها عوامله وأحداثه تكميلاً عنصرياً جوهرياً .  
ومما اختلف فيه أوريبيديس عن سلفيه هو أنه لم يكن يحب أن يترك عقول النظارة  
متعلقة بشخصية واحدة زمانوياً ، وإنما كان يميل إلى أن يجعلهم مثله لا يكادون يهتمون  
بشخصية حتى يغادروها باحثين عن غيرها . وإذا كان قد بدا ما يباين ذلك في « ميديا »

فإنه كان شذوذاً مستثنى جاء على غير خطته ، بل قل : على غير فطرته التي تحمله على ألا يبحث في كل دور إلا عن أشد جوانبه تأثيراً في النفس . ولهذا لم يكن عنده في كل مأساة ، شخصية واحدة اختصها بالجوهرية ، وإنما قد تشمل كل مسرحية من مسرحياته على عدة شخصيات تبلغ من التساوى حداً يصعب معه التمييز بينها ، لأنه كما قلنا لا يرمى إلى غاية واحدة معينة ، وإنما يريد الفوز بأكبر قدر ممكن من التأثير في نفوس الجماهير . وإذا كان ذلك التأثير يتأرجح غالباً بين أشخاص عديدين فإن الأولية بين أولئك الأشخاص تتبع ذلك التآرجح . ومن الآيات الناطقة بذلك فيما بقى لنا من مآسيه « إيفيجينيا في أوليس » و « هيبوليتوس » فإن المرء في الأولى يقف حائراً لا يدري أيختص بالصدارة إيفيجينيا لسموها وتضحيتها بحياتها ؟ أم أخيلوس لنبله وشهامته ؟ أم كليتمنسترا لألمها الأموى وكبرياءها ؟ أم أجا ممنون لحيرته واحتماله تضحيته بقلده في سبيل نجاح حملته ؟ . وكذلك في الثانية لا يدري أي فرد بالأولية هيبوليتوس لاستقامته وطهره وإبائه ؟ أم فيدرا لهاوها وقسوتها ؟ أم ثسيوس لعنفه وترجيحه الشرف على الحنان الأبوى وما شاكل ذلك مما لا يوجد في مآسى سوفكليس الذى يركز غايته العظمى المقصودة من مآساته في الشخصية الأساسية لتلك المأساة ثم ينزل من عداها منازل ثانوية ، وظيفتها العمل لتحقيق هذه الغاية أو ترجيعها ، أو تقويتها ، أو إضعافها ، أو معارضتها ، أو إقامة الحجة لها أو عليها ، إلى غير ذلك مما يتكرر في جميع البيئات على مر ساعات الحياة .

ولما كان شاعرنا - رغم كلفه بالتنوع وتبرمه بالتقليد إلى الحد الذى ألمعنا إليه - لا يستطيع أن يتخلص من سلطان الوحدة القوى ، فإن مهمته في تحقيقها كانت عسيرة شاقة . ولذلك لجأ إلى وسائل عدة ، وتذرع بأساليب مختلفة للتوفيق بين فطرته المطبوعة والقديم الموروث ، كفض رسالة بغتة ، أو مجيء صديق فجأة ، أو لقاء على غير انتظار ، كما وقع الحادث الأول في « إيفيجينيا في أوليس » والثانى في « ميديا » والثالث في « هيلينيه » . وقد تكون هذه الوسائل محكمة الصنع أحياناً ، كما تكون مفككة خالية من الانساق أحياناً أخرى ، ولكن الضرورة لا تعرف الرحمة ، والفن لا يلتبس الأعذار .

ولقد بلغ به شغفه بالانتقال من حالة إلى أخرى حداً جعل الحيل والدسائس في مآسيه شيئاً عادياً مألوفاً بهيئة شوهرت الأفاصيص القديمة وغيرت ساحتها إلى حد ذهب في أكثر الأحيان بروائها وبهائها ، كما حدث في إيلكترا وهيلييه .

على أنه ينبغي أن نعلن - وضعا للحق في نصابه - أن من بين الوسائل الشبيقة التي استخدمها شاعرنا للربط بين الأحداث التعارف بين الشقيق وشقيقته ، أو الولد ووالدته ، ولكنه عرف كيف يسكب عليه من مهارته الفنية ما يجعله قيناً بتأدية هذه المهمة ، فتارة يعد له العدة في منظر ليتحقق فيما يليه ، وأخرى يأتي به فجأة ، وثالثة يؤخره عن موضع انتظاره ، ليأتي به في موضع آخر يكون الفن قد تطلب وجوده فيه . ومن أمثلة ذلك ما حدث في « إيفيجينيا في تاوريس » و « إيلكترا » و « يون » وما نبأنا فلوترخوس بوقوعه في إحدى المآسي المفقودة من معرفة « ميروبييه » ابنها في اللحظة التي رفعت فيها ذراعها ، لنهوى عليه سريرة قتله . ولا ريب أن هذه الوسيلة قد اشتملت على جوانب مأساوية شبيقة ، ولعلها هي التي حملت أرسطو - رغم مهاجمته إياه وحملته عليه - على أن يقول عنه إنه أشد الشعراء فاجمية .

وكما كان الفن يضطره إلى استعمال وسائل للربط بين الحوادث ليقضى على التفكك بعض القضاء كانت قاعدة المأساة التي تحتم وحدة العمل تلجئه كذلك إلى التحايل على مواطن الربط ، ليحقق هذه الوحدة ما استطاع إلى ذلك سبيلا . وأظهر ما كان هذا التحايل يبدو فيه من مآسيه هو المقدمات والخواتم . وبهذه المناسبة ينبغي أن ننبه القارئ هنا إلى أن شاعرنا كان قد اتخذ له خطة خاصة به ، وهي في نفس الوقت ضرورية لتهجه في التأليف إن صح أن يكون له نهج ، وتلك هي صياغة مقدمة طويلة لكل مأساة مفككة يشرح فيها موضوعها ، لأنه كما أسلفنا قد شوّه الأفاصيص التي استقى منها ، فحير النظارة وصيرهم في حالة جهل تام بهذا الموضوع فلم يكن له بد من ذلك الشرح ،

لينير الموقف الذى أظلمه هواه . وفى تلك المقدمات الشارحة كان يبين أحياناً مواطن الربط وأحياناً أخرى يلجأ إلى نتيجة للأساة أو يصرح بها . ولا شك أن هذا عيب جسيم يذهب بالتشويق الذى هو من أمم جوانبها . وإذا فاته تحديد هذا الربط فى المقدمة ، هرع إلى تعيينه فى الخاتمة ، وإذا ذلك يجىء بعد الأوان فتضيع روعته التى لا تتحقق إلا إذا كان واضحاً بطبعه غير محتاج إلى شرح أو بيان ، بيد أن هذه الطريقة - على ما بها من نقص وعدوان على الفن - هى ضرورية لتأليف أوربيديس الخاضع لأهوائه المتقلبة ولا سيما فى المأسى التى ظهر فيها ضعف الصلة إلى حد مكشوف كسرحية « هيكوبيه » التى لولا مقدمة « بوليديوروس » لما أمكن ربط أحد قسميها بالآخر ، لشدة ما بينهما من التباعد ، بل من التجافى . وأكثر من ذلك أن موطن الربط قد يكون أحياناً نطقاً إلهياً ، فيحدد نتيجة المأساة قبل البدء فيها ، فلا يكون هناك بد من وقوعها كما نطق بها على نحو ما حدث فى « هيبوليتوس » حين أعلنت « أفروديتيه » انتقامها من ذلك الشاب النبيل الذى أزدراها ، وليس هذا فحسب ، بل قد أبانت الطريقة التى ستنتقم بها منه ، وبالتالى أوضحت فى جلاء النتيجة المحتملة المترتبة من المأساة . أو كما وقع فى « ألكستيس » إذ أعلن « أبولون » موت تلك الشابة الوفية التى افتدت زوجها بحياتها .

وهنا ينبغى أن نشير إلى أن تدخلات الآلهة كانت فى كثير من الأحيان عوناً قوياً لشاعرنا ، بل إنقاذاً له من الورطات التى طالمسا هوت به إليها فظرت به أو تردى به فيها هواه ولا ريب أن هذه ناحية ضعف معيب فى فنه كان يتذرع بها لحل المشكلات كلها عجزت موهبته عن الخروج من مأزقها . على أن هذا الاتجاه إلى الآلهة فى مآسيه كان له فى نفسه غاية أخرى ، وهى أنه لما أحس أن الشعب قد لاحظ أن منتجاته نائية عن التدين ، وأن هذا قد يجر عليه ما لا تحمد عقباه ، فقد جعل يتحكك بالآلهة ويحتهد فى أن يمنحهم أدواراً هامة من مسرحياته إلى حد إسناده إليهم مهمة حل معضلاتها الشديدة التعمد .

## (٢) الأهواء والعواطف

لا توجد عند أوربيديس — كما عند سوفوكليس — شخصيات قوية ثابتة بريئة من الغضب والتردد، عميقة في تفكيرها، متينة في أخلاقها، وإنما توجد لديه عواطف وأحاسيس، وأهواء وغايات، وميول ورغبات، وتنقلات وتطورات، وترددات واضطرابات، ونزعات أحياناً نحو البطولة، وانعطافات أحياناً أخرى صوب الضعة والهوان. ولهذا يحمل بنا أن نتعقب في دراسته الصفات اللاذوات، ونتتبع المحامد والهنات، للأفراد والشخصيات، لأن الأشخاص الذين يضعهم على المسرح هم صور مجسمة للغرائز البشرية وما يعتورها في الحياة من أحاسيس تغذيها وتقويها، أو تمددها وتنميها، أو تضعفها أو تعليها، حتى توشك أن تمحو منها الناحية الحيوانية، وتسمو بها إلى أوج النقاء والغيرية، والتضحية والفداية، فهو يرسمهم يحبون ويمقتون، ويهجرون ويهيجرون، ويمرحون ويحزنون، ويشورون وينتقمون، ويتضعضعون ويكونون، ويقدمون ويترددون، ويؤمنون ويئسسون. وإجمالاً هو يرسم كل هذه الأحاسيس وآثارها بهيئة جوهرية مقصودة لذاتها، ولكن لما لم يكن من الممكن أن يصورها مستقلة، أحلها في أفراد من البشر، ليتوصل إلى إبدائها على المسرح. وإذا، فالنتيجة من هذا كله أن الموضوعات الجديرة بالدراسة والتحليل عند هذا الشاعر هي الآلام والغرائز والعواطف. وهالك مجمل تحليلها على التوالي:

اعلمك تذكر أن أهم الآلام التي رسمها سوفوكليس هي الآلام النفسانية، وأن الألم الجسماني كان ثانوياً يضم فيه الحس صوته إلى صوت النفس ليتم جوانب الحياة على أن تستمر الصدارة دائماً محصورة في الناحية الروحانية. أما أوربيديس فإنه لما كان أشد مادية، وأدنى إلى المحسّات، والصق بالعالم الأرضي، فقد اقتضت طبيعة الانسجام أن تكون الآلام الجسمية هي الجوهرية عنده، وألا يكثر بصيحات النفس إلا ليتخذ منها وسيلة لوصف آلام البدن، فحينما يحمل « هيبوليتوس » إلى المسرح ممزق الجسم مثلاً نرى المؤلف يلح على وصف الجوارح المصابة وتعيين الأعضاء الكليمة في دقة وبسط يتعارضان أتم التعارض مع

تلك اللوحة التي صور فيها سوفوكليس أنات فيلكتيتيس النفسانية التي لا تخالجهما التوجعات البدنية إلا عرضاً أو عن طريق انفراط الحرس كما يقولون . وكذلك إذا وازنا بين استيقاظ فيلكتيتيس من نومه على أثر هدوء نوبة جرحه ، وبين نظيره عند أورستيس على أثر زوال فزعه ، ألفينا الفرق بين الحالتين لافتاً للنظر من حيث صدارة الجانب النفساني في الأولى ، وغلبة الناحية المادية في الثانية ، ولكن هذا ليس معناه أن أوربيديس كان ينحط في تصويراته المادية إلى حد يوجب النفور أو يقتضى التقزز والامتناع ، بل إن معناه بكل بساطة هو أنه كان يغلب الحس على الحساسية .

ومن دلائل هذه المادية المغالية أنه كان يعنى عناية خاصة بتصوير الهذيان ، ولكن لا على النحو الذي كان إسخيلوس يصوره عليه ناشئاً عن قوة الوحي ورزح العقل تحت ثقله غير الطبيعي . وبعبارة أوضح : كان ناجماً عن سلطان النفس على الجسم وتسيطرها عليه بهيئة تخرج به عن طبيعة الأرض وتصله بالعالم الأعلى وتحكم الجسم بدلاً من أن تثيره كما حدث لكسندريه وأورستيس ، وإنما هو هذيان مادي ناشئ من الجنون كما وقع لهيركليس ، وأغافيه ، أو عن الخُمى ، أو عن تسلط فكرة معينة على العقل وتحكمها فيه كما حدث لقدرا وأورستيس . وبالإجمال : إن الهذيان — كما يقول الأستاذ كروازيه — عند إسخيلوس يوقظ فكرة القدرة الإلهية على حين أنه عند أوربيديس يوقظ فكرة العجز الإنساني .

وكما أجاد أوربيديس وصف الآلام المادية ، برع أيضاً في تصوير الأهواء إلى حد كبير ، بل إن هذه الناحية كانت — فيما يظهر — أحب نواحي المأساة إليه . ويرى النقاد أنه كان أول شاعر هيليني حمل إلى المسرح صورة بارزة للغرام الجنسي القاسي ، ورسم العواصف التي تهب على النفوس البشرية فتحتاج ما فيها من عوامل الهدوء والسكينة ، وتدمر ما اشتملت عليه من اسباب الخصوبة والإنتاج . والسرى سبقه إلى هذا النوع هو أن إسخيلوس وسوفوكليس كانا يمتقان الإلحاح على الإفاضة فيه ، لأنهما كانا موقنين بأنه يهوى بأبطالهما إلى المنازل الدنيا التي لا تتفق ودرجاتهم الاجتماعية السامية ، فلو أنهما تركا أولئك الأبطال طعمة للهيبي الغرائز الحيوانية تلتهم قلوبهم أو تحرق ذبالات مهجهم ، أو تقذف بهم إلى

حضيض الاضطراب ، أو تكبلهم بأغلال الضعف أو تقوسهم تحت أنيار الهوان لنزل ذلك بدرجاتهم ، وخط من أقدارهم . نعم نحن نشاهد كليتمسترا في « أجامنون » لإسخيوس وفي « إيلسكترا » لسوفكليس تتباهى بإثمها وخياتها ، ولكننا نرى وصف رغباتها الحسية ، ولا تصوير أهوائها المادية ، وإنما يقتصر الشاعران على رسم جرأتها جملة على حين نلتقى في مآسى أوريبيديس بتلك الرغبات مفصلة في إسهاب يهز القلوب الطاهرة ، ويقرز النفوس الأبية ، بل كثيرا ما نلغيه يبحث عن الآثام ويتصيد الخيانات ، ويتلمس مواطن العهر حتى ما كان منها غير مألوف ، وهو المجنون مع ذوى القربى الذين قدست التقاليد والشرائع صلتهم . ويبدو أن الذى حداه إلى هذا هو كلفه بالشذوذ وشغفه بتصوير تصادم الطبيعة مع نفسها ، وافتتانه برسم سيطرة التقاليد على الشهوات ، وكبت الغرائز بالعادات . ومن أوضح الأمثلة على ذلك فدرا التى يتسلط عليها الهوى إلى أن يلثم فؤادها دون أن تجد لها عليه من نفسها ناصرا ولا معينا ، لأنها شخصية ضعيفة ، ولكن فطرتها المطبوعة على الحياء ، ونشأتها في بيئة الاحتفاظ بالكرامة تستيقظان بعد مراودتها ابن زوجها عن نفسه فتعجل من فعلتها وتضطرب من ذبوع جنائيتها اضطرابا يقتادها إلى جريمة القتل غير المباشر ، فتلقى بذرته بشكايتها الى زوجها ثم تنتحر .

ومن اللوحات المربعة التى رسمها شاعرنا للهوى الفتاك صورة ميديا التى قهرها الحب على سحق العلائق الطبيعية فدفعها إلى خداع والدها وقتل شقيقها ، ولما ما زجه عنصر الغيرة الملتهبة حوله إلى مقت وحقد اتبها إلى وحشية لا نظير لها تمثلت في الفتك بفلات كبدتها فكانت نموذج الشذوذ فى الانسانية . وما يجدر بالملاحظة هو أن هواها متعارض مع هوى فدرا ، إذ أن الأول أرق صاحبته حتى محاها من سجل الوجود ، غاية ما فى الأمر أنها صوبت قبل موتها إلى صدر من أهانها ، وحطم قلبها سهما سلبيا انتزعته من قوس الضعف والخور ، على حين أن الثانى حول ربته إلى وحش كاسر أخذ يقرس كل من يصادفه دون أن يكثرث بفطرة أو عادة أو قانون أو أى اعتبار آخر من اعتبارات الحياة . ومن أيدع ما رسمه الشاعر فى هذا المنظر هو جهاد غريزة المرأة المهانة التى تمرق الغيرة صدرها ضد طبيعة الأم الشفوقة التى

يا كل الشكل قلبها لاسيا وهى التى تتولى ذبح أولادها وتشطير أجسامهم بيدها ، مترددة حيناً ، مصممة حيناً آخر ، لأنها فى اللحظة التى كانت تحس فيها بأنها لم تعد زوجة ، كانت تشعر قسر إرادتها بأنها لا تزال أما ، وبقدر ما كان هذا الجهاد بين تينك القوتين عنيفاً ، كان الموقف مؤثراً ، والنظر ساحراً ، والفن باهراً ، والشاعر مبهراً . وفى الحق أن أوربيديس قد صاغ لنا هذه المعركة فى حديث نفسى قوى الدلالة رسم فيه انفجار كثير من قوى الطبيعة فى آن واحد .

ومن أهم الجوانب التى أجاد أوربيديس تصويرها فى مآسيه أيضاً : العواطف الطبيعية والأحاسيس المتبادلة كالأبوة والأمومة والبنوة والأخوة والزوجية وما يمازج كل هذه الجوانب من أنواع الحب واللون المودة والانعطاف . ولقد رأينا أن إسكيلوس يكاد يهمل هذه العلاقات فى مآسيه إهمالاً تاماً لما لوفيتها وانخراطها فى سلك شؤون الحياة العادية . أما سوفكليس ، فقد منحها من عنايته قسطاً لا يستهان به ، ولكنه أخضعها دائماً لعواطف أجل منها درجة وأقوى سلطاناً ، فأنتيجونا مثلاً حين وارت جنة شقيقها پولينيكوس كانت مدفوعة بحبها الأخوى ، ولكنها قبل ذلك وبعده كانت مذعنة لواجبها الدينى . ولهذا اعتذرت به أمام طغيان كريون وكذلك إيلكترا كانت تحب أورستيس حبا حاداً ، ولكنها قبل ذلك كانت ترى فيه رمز انتقامها لوالدها من قاتليه . ولا ريب أن السر فى هذا هو أن سوفكليس كان يعتمد إهمال النواحي العادية للمألوفة ، ويعنى بتصوير الجوانب النادرة القوية ، وهذا هو أحد مصادر عظمة مآسيه وجلالها . أما أوربيديس فإنه لما كان بفطرته وطبيعته يبتئثه شعبياً ، فقد اكثر بالأحاسيس العادية ، نعم إنه كان يصور فى مسرحياته ملوكاً وملكات ، وأمراء وأميرات ، ولكنه لم يكن يرسم من مظاهرهم ما يميزهم عن الجماهير ويرتفع بهم عن الدهماء ، وإنما كان يبذل جهده فى تقريبهم من الطبقات الدنيا .

بيد أنه ينبغى لنا ، على حد تعبير الأستاذ كروازيه ، أن نحترس من المغالاة فى هذا الصدد ، فإن أوربيديس لم يسف إلى حد الابتذال البغيض ، إذ أن هيكوبيه وأندروما خيه ويوكستا — وإن كن عنده أمهات قبل كل اعتبار آخر — لسن نساء عاديات



كعامة الشعب ، وإنما يلوح عليهن كثير من امارات الامتياز . نعم إن هيكويه مثلانهوى على قدمى أوديسوس لتقبلها ، ولسكنها فى هذه الحالة ذاتها لا تنسى أنها ملكة مهيمنة ذليلة غاية ما هنالك أن شاعرنا يقصد بهذه الصورة أن يخضع نظام الطبقات لنظام الحب الأموى حتى يضعف من شوكة الارستكراتية بإبدائه إياها منحنية أمام الغريزة . وبما سلك فيه هذه الوسيلة أيضا تصويره النبل والشرف وغيرهما من معانى البطولة العالية فى صور انفعالات فطرية ناجمة عن أحاسيس بدائية ساذجة سريعة التغير والاستحالة ، لا عن مبادئ عقلية راسخة ، ولا عن تقاليد خلقية سامية تستقر فى أعماق النفس فتعتادها إلى غايات جليلة تحمل فى سبيل تحقيقها الإرادة على الاستعداد لكل شئ . وقصارى القول ان تلك المواقف الرفيعة التى يقفها أشخاص شاعرنا لا تزيد على أنها نوع من الهوى الكريم ، ولون من الحمية للعزة والخيرية ، وبالتالى هو إلى طبيعة المرأة أقرب منه إلى طبيعة الرجل ، أى أنه فى مقدور أكثرية الشعب . ومن ذلك مثلا فدائية إيفيجينيا التى لم تصمم على تضحيتها بحياتها بادى ذى بدء اقتناعا بمبدأ معين كما شاهدنا عند بطلات سوفكليس ، وإنما ارتاعت أول الأمر وحاولت التخلص من ذلك العبء الثقيل . وأخيرا فاجأت الحمية الكريمة قلبها بالتصميم فصمم ، وباغت الحماس الرفيع ارادتها بالإقدام فأقدمت دون تدبر عميق أو اقتناع بفكرة ناضجة . وكذلك پولسكسنييه عندما تقدم نفسها إلى الموت فإنها لا تفعل ذلك بدافع بطولة متأصلة أو فضيلة ثابتة نادرة ، وإنما تنساق إليه بقوة الضرورة الملحة وتدعن فيه لسلطان الكرامة الذى يولد فى نفسها فجأة شعور الاشمئزاز من حياة النذل والأسر المهيمنة المرة المذاق .

### ( ٣ ) للملاحظة عنده

من أهم ما تفرد به أوربيديس وأبدى نتائجه بهيئة عملية فى مآسيه هو للملاحظة ، وهى - وإن كانت فى مواقف الدراسة والتحليل تعتبر ميزة قيمة - تعد فى عالم المآسى عيباً جديراً بالتسجيل ، بل إن التمداد فيها هو من خصائص الشاعر المهنزلى الذى يتصيد ما يدور حوله

من المضحكات ليرسمه في مهزله . ولهذا دعى شاعرنا - رغم أنه ثالث أعيان الشعراء  
للمأساويين - بأبى المهزلة الحديثة .

كان كلفاً بملاحظة الناس في مساكنهم الخاصة ، وبيئاتهم الاجتماعية المختلفة ، وفي  
حالات تنقيهم عن بغياتهم ومحاولاتهم تحقيق غاياتهم ، وإرضاء رغباتهم ولذاتهم سواء  
أكانت نقية سامية أم حيوانية وضعية .

ولقد كان يعطف نحو الخير وينفر من الشر بفطرته ، وكان يمت بعض الطوائف  
ويرتاب في بعضها الآخر أو يحتقره كالأرستكراتيين الذين يرميهم بالطغيان النفساني  
واحتقار الطبقات الدنيا ، والعرافين الذين يصفهم بالشراسة والوضعية والنهم الدنيء ويأخذ  
على الأثينيين أنهم يصغون إلى ترهاتهم ، والارفيوسيين وأشباع الديانات الجديدة الذين  
استبدلوا المبادئ الخلقية بالطقوس الدينية الظاهرية ، والساسة المضللين ، والخطباء المهرجين  
الذين يتخذون من معبوس الألفاظ ومصقول العبارات أداة للخداع والفوز بالغايات الشخصية  
كينيلأووس الذي صورته في « أورستيس » حذراً من التصريح برأيه ، محيطاً بموقفه بسياس  
من الزيف ، ورسمه في « أندروماخيه » منافقاً ، فاسياً ، أنانياً بغيضاً ، يريد أن يضعى بحياة  
امرأة بريئة في سبيل مصلحة ابنته . وكأوديسوس الذي مثله لنا في « هيكوبيه » متحجر  
القلب لا يرق لضراعات الملكة الذليلة ، ولا يلين أمام عبراتها المهينة ، ولا يعنيه من كل  
ما يحوطه إلا الغاية التي ترمى إليها سياسته ، وكياسون الذي قدمه إلينا في « ميديا » رجلاً  
هادئاً قابضاً على زمام نفسه يحتمل أشد أنواع السباب والشتائم ولا يلتفت إلا إلى المصلحة  
التي يقصد تحقيقها على نحو ما يتكرر في كل يوم بين رجال السياسة الذين يتذرعون في كل  
نواحي حياتهم بمبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » . ولا جرم أن إبراز شعوره نحو هذه المبادئ  
المتخلفة والطوائف المتباينة قد اقتضى أن يحمل على الشر حملات قاسية ويهجموه هجواً لا ذعاً ،  
وأن يصوب إلى كل من يبغضه من الطوائف وما لا يروقه من التقاليد سهام قذعه ، وأسنة  
لذعه . وإذا كانت طبيعة الهجو تتطلب أحياناً أن يصاغ في أسلوب ساخر ، وعبارات هازئة ،  
فقد فتح ذلك الأبواب الموصلة إلى المهزلة الجديدة على مصاريعها .

ومن الغرائز التي لاحظها شاعرنا حوله ، ووصفها في دقة ومهارة ، وصاغها في جل مازحة تشبه جل المهازل غريزة الأثرة وحب الذات التي صورها في مأساة ألكستيس ممثلة في شخصية فارس الشيخ حين رفض في تبجح أن يفدى ابنه الشاب بحياته التي نالت منها السن . وقد عد بعض النقاد هذ المنظر ضمن هنات أوريبيديس ، ولكن الباحث المدقق لا يرى في هذا أكثر من أن المؤلف لاحظ حوله أحد الجوانب المألوفة في عصره فرسمه كما فعل بإزاء غيره ، ولكن الذي لا ريب فيه بعد هذا كله هو أن إيمانه في الملاحظة قد أوقفه على المسرح أكثر مما كان ينبغي ، وبالتالي قد أضعف الفن المأساوي في مسرحياته .

#### ( ٤ ) أوريبيديس والأغاني

لا يستطيع الباحث أن يرفع منزلة أوريبيديس في الشعر الغنائي إلى منزلتي إسخيلوس وسوفوكليس معهما كان رفيقاً به أو حريصاً على ألا ينزل بمنتهجانه عن الدرجة الأولى في أية ناحية من نواحيها ، بل قل : إنه لا يستطيع أن يسوى موهبته في هذا النوع بنفسها في الشعر القصصي . وطبيعة الأشياء ذاتها هي التي اقتضت ذلك ، إذ أنه كلما تعمقت العناصر الفاجعية في المأساة قذفت بالعناصر الغنائية بعيداً عن دائرتها . ولقد ظهرت طلائع هذا الإقصاء من قبل في مسرحيات سوفوكليس ، ولكن هذا الأخير قد احتفظ رغم ذلك للأغاني بمجالاتها ورونقها ولم ينزل من قدرها عنده أنه قدم عليها القسم التحدثي . أما أوريبيديس ، فقد أضعف أهميتها إلى حد بعيد ، وليس هذا لحسب ، بل إنه صير الرابطة بين دور الجوقة والعمل الأساسي في المأساة واهنة بحيث لو فصل عنه لما أثر فيه ذلك الفصل أدنى تأثير . وفوق ذلك فإنه لا ينبغي للنظارة أن يترقبوا من أدوار جوقة هذا الشاعر عظمة أو جلالاً أو حماساً وإن كان لديها عوضاً عن ذلك محاسن أخرى قد حققت جمالها وفتنتها في نظر كثير من النقاد كاشتغالها مثلاً على صور ساحرة تجتذب القلوب كتلك الصورة التي احتوتها الأغنية الثالثة من « ميديا » وهي التي تترنم فيها نساء كورنتا بمحامد أتيسكا السعيدة في لهجة رشيقة وأسلوب شعري قفاز متألق ، وكاحتوائها على الانعطافات الفلسفية للمؤلف كما جاء في

« ألكستيس » على لسان الجوقة المؤلفة من شيوخ مدينة « فيرا » من الإشادة بقوة الضرورة وسلطانها . ولا ريب أن الذى حدا المؤلف إلى ترجيحه الأغانى على الحديث العادى لتسجيل آرائه هو أنه فيها أكثر حرية وأبعد عن المسئولية الفنية .

ومن مميزات أدوار الجوقة عند هذا الشاعر غير ما تقدم عنصر الوصف الذى يسودها سيادة جليلة ، وهذا طبيعى ، إذ أن ما فيها من خيال رائع يقتضى أن يتسلأ فى أجواء تلامه من مظاهر الطبيعة كما تتطلب فطرته الامتزاج بالملح الأقصوصية ، والذكريات الأسطورية بقدر ما تسمح به فطرة الشاعر وأهم ما يلاحظ فى هذه المقطوعات الوصفية بروز الحيوية التى تستلزم خفة الحركة ، وشدة اليقظة ، وسرعة البداهة أحيانا كما فى أنومة دخول الجوقة :  
 پارودوس فى « الباكوسيات » وهى التى تصف ديونيسوس وموكبه فوق الجبل ، وأظهر هدهو الطبيعة وسكونها أحيانا أخرى كما نرى ذلك فى أغنية جوقة « هيلينيه » التى تتمثل فيها الفتيات الهيلينيات البحر وقد هدأت أمواجه ، لييسر عودة بطلة المأساة وزوجها من مصر إلى بلادها ويتخيلن أنهن يُحَلَّقْنَ فى الجو كما تفعل الطيور ليرجعن إلى مساقط رؤوسهن .

بيد أنه من البدهى أن أدوار جوقة هذا شأنها من الحرية والاستمتاع بعدم التقيد بالتقاليد المألوفة لابد أن تكون عرضة للثرثرة وإن كانت حتى فى ذلك لا تخلو من الجلال والرشاقة كما نشاهد فى مطلع أغانى جوقة « إيفيچنيا فى أوليس » حيث تقص فتيات أوليس ما لاحظنه فى طريقهن إلى خيمة أجاممنون أو فى إحدى مقطوعات جوقة « هيبوليتوس » حيث تقص نساء ترسينا الإشاعات التى تجرى فى المدينة ويروين القصص التافهة التى يسمعنها عند موارد المياه . ويعلق أحد النقاد الحديثين على هذا النوع بأنه - وإن كان لا يخلو من حسن - ضرب من الطفولة والهزل لا يليق بمجد المأساة وجلالها .

### ( ٥ ) أسلوبه

كما جدد أوريبديدس فى جميع نواحي المأساة تجديدات تختلف حسنا وقبحا باختلاف الأذواق والميول قد جدد أيضا فى الأسلوب الذى صاغ فيه منتجاته . ويرى أرسطو أن من

أحسن المميزات التي ترفع قيمته أنه كان لديه من المقدرة ما يمكنه من حمل النظارة والقراء على الاعتقاد بأنه ينشئ بأسلوب الحديث العادي ، على حين أن عباراته قد اشتملت من الأناقة والرشاقة على ما لا يدركه إلا الفطن اللبيب .

قد يكون المعلم الأول مغاليا في هذا الثناء ، وقد يكون له عذره في هذه المغالاة ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أن ما بقى لنا من مآسى شاعرنا لا يشتمل على تعبيرات شعرية ، أو اصطلاحات أدبية فنية متميزة بالكلمات الحية العامة بالتسدر الذي احتوت عليه مؤلفات سوفسكليس . وأكثر من ذلك أنه استعار كثيرا من المفردات الشعبية وأدجها في شيء من المهارة بالكلمات الأدبية فكون من ذلك مزيجا هو في رأى البعض رشيق أنيق ، وفي رأى البعض الآخر سميج بغيض . وعلى أى حال ، فإن شعره بهذه الوسيلة قد اقترب من النثر ولذلك مساوئ ومخامد ، فمن مساوئه أنه فقد السطوع الذي هو أحد مواطن جلال شعر اسخيلوس وسوفسكليس ، وأنه نزل بالأسلوب السامى المصون من سماء الصفوة إلى أرض الجماهير .

ومن مخامده أنه صار أكثر وضوحا ومألوفية من شعر سلفيه وأقرب منه إلى الطبيعة وأقدر على تصوير دقة المحاورات التي كان الأثينيون يفضلونها على كثير من الجوانب الأخرى للمأساة . ولهذا لم يبلغ أحد الشعراء السابقين ما بلغه أوريبيديس في صياغة تلك المحاورات القارصة التي يبادل فيها كل من المتحاورين محاوره بيتا بيت كما جاء ذلك في محاورات إتيكليس ، وبولينيكوس ، وأورستيس ، ومينيلأوس ، وميديا ، وياسون .

ومنها أيضاً أنه يستر مقارعة الحجة بالحجة ومصادمة البرهان بالبرهان سواء أكان ذلك في هدوء وسكينة أم كان في حدة وسخط . وهنا تبدو براعة المؤلف ومراعاته مقتضيات الأحوال . ففي الموقف الأول تشبه اللباني معانيها في وداعتها ورقتها ، وفي الثاني تماثلها في حدتها وعنفها ، أو في سخريتها ومرارتها .

وأخيراً صلاحيته لتصوير جميع الانفعالات البشرية من : ألم وسرور ، وهوى وحنان ،

ورهة وفزع ، واطمئنان وسكينة ، وتعقل وهذيان دون أن يذهب شيء من ذلك كله بوضوحه وجلالته أو تهوى به ناحية من هذه النواحي في ظلمة إسخيلوس أو تعقيد سوفكليس .

### (٦) موازنة خاطفة

يحمل بنا أن تصدر في هذه الموازنة عن ذلك الأساس العنصرى الجامع الذى وضعه سوفكليس ونقله لنا أرسطو عندما عرض لدراسة هذين الشاعرين بعد أن صاغه في هذه العبارة الرشيقة : « إن سوفكليس يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما يصورهم أوربيدس كما هم » .

على أننا قد قررنا حين تناولنا الحديث عن سوفكليس أن أشخاصه ليسوا مثلاً علياً أو نماذج كاملة في مختلف النواحي الخلقية ، وهذا يلوح من خلاله التعارض مع ما ينبغي أن يكون . وإذا ، فلكى يتضح الموقف يجب أن نعلن أن المراد من هذه العبارة هو المظهر العام لكل مأساة من مآسيه مع الإغضاء عن الأفراد الذين ذكروا في هذه المآسى . ولا جرم أن تلك المظاهر هى في مجموعها صور قوية لما ينبغي أن يكون ، إذ أن الأشخاص الذين تتألف منهم اللوحات العامة لمسرحياته - وإن كانوا أناسى لا يخلون من معائب ونقائص - هم نبلاء لا يسفون إلى ما يحط بالقدر أو يهوى بالكرامة . والأفكار التى تستولى عليهم وتقتردهم إلى ما يأتون من أفعال يبدو عليها من السمو ما يجعلها ترتدى حلاً بهية ساحرة وإن انتهت إلى خطيئة أو إثم ، وبالإجمال كانت إنسانية سوفكليس إنسانية راقية ممتازة مترفعة عن الدنيا ، بريئة من السفساس ، نقية من الوضاعة ، نائية عن كل ما ينزل إلى المستويات الدنيئة . أما إنسانية أوربيدس فهى عادية مؤلفة مما يتكرر كل يوم ، بل كل ساعة في البيئات الشعبية التى لا صفوة فيها ولا امتياز . وقد أشرنا عدة مرات إلى الأسباب المختلفة التى نشأ عنها سلوك كل من الشاعرين واتهمنا إلى أنها تتلخص في الفروق الموسومة بين أرومتيهما وبيئتيهما وغايتيهما من التأليف وقصد أولها تصوير الطبقات العليا العابرة غير متجافية عن الصور التى رسمتها لها الأساطير مضيفاً إلى ذلك تسجيل المبادئ الخلقية السامية

التي حفظتها التقاليد الموروثة كما كان يصف الطبقات الوسطى والدنيا محاولة التشبه بالطبقة العليا في التنزه عن كل ما يشين الكرامة الإنسانية ، ولكن إلى الحد الذي تسمح به فطرتها وتربيتها ، لتحاكي ذلك كله الأجيال الحديثة ، فتحفظ الأمة بمستواها الرفيع الذي كان أجدادها يحلقون في أجوائه العالية . أما ثانيهما فإنه لما كان شعبياً حاقداً على طبقة الأشراف من جهة ، وكان يبغي تملق الجماهير لعلها تقبل على منتجاته فيقل إخفاقه في المسابقات بعض الشيء من جهة أخرى ، فقد بذل كل ما أوتي من جهد في أن يرسم حياة الشعب اليومية وما يكتنفها من أحداث هينة رخيصة ، وأن يصور من الأخلاق والطباع ما يستطيع الدهاء أن يتصوره ويتذوقه ، ومن الأفعال ما في مكنة فطرم الدنيا ونفوسهم الصغيرة ، وقلوبهم المضطربة ، وإراداتهم الضعيفة أن تحققه . ولكي يشفي نفسه ونفوسهم الموهرة على الأريستوكراتية حاول أن يبرز هذه الأخيرة في صورة مسفة داعية إلى الخجل تارة ، وباعثة على السخرية تارة أخرى ، ليقترب مستواها من مستوى الديمكراتية في نظر العقول المحايدة ولينزل من شأنها في أعين الذين يريد إرضاءهم والتزلف إليهم .

بيد أن هذا الحيف من جانب شاعرنا لا يستطيع أن يحملنا على مجاراته فيحول بيننا وبين إصدار حكم نزيه عادل على منتجاته ، وإنما نحن نحتفظ بهدونا ، فنقرر أنه - رغم هجومه على تلك الطبقة التي نحبها ونعزها ونحترمها - قد رسم في مأسية لوحة صادقة للساسة المضللين ، والخطباء المهرجين ، والعرافين الدجالين ، ورجال الدين المنافقين ، والرياضيين البدنيين الأغبياء الذين حصروا مجهوداتهم في تنمية أجسامهم ، وأهملوا أرواحهم إهمالاً تاماً فأشبهوا الأنعام حيث أضحووا ضوؤاً للعقول ضخام الأجسام .

على أنه ينبغي لنا أن نتساءل كيف أن أرسطو - وهو ذو تلك العقلية العلمية النقادّة التي نعرفها - يقرر أن هذا الشاعر كان يرسم ما هو كائن مع ما جاء في مأسية غاية في التشوه

( م ١٦ - الأدب الهليني - ثالث )

والدمامة كلوحة قتل كليتمسترا في كوخ الحراث ، وكصورة فيدرا ، مراودة ابن زوجها عن نفسه ، أو ميديا مذبحة أبناءها في حالة وحشية بغیضة . وقصارى القول إن الأرسطكراتية بوجه عام مشوهة في مآسيه تشويهاً يحول دون إلقاء مثل هذه العبارة التي ألقاها حكيم استاجيرا على عواهنها ، اللهم إلا أن يكون قد قصد بها أنه كان يصور أخلاق الناس كما هي بوجه عام مع الإغضاء عن الطبقات وما بينها من فوارق ، أى أنه رسم مالى الإنسانية من لؤم وخبث وخيانة وإثم وإجرام وضعة وإسفاف ، غير آبه لدرجاتها المتباينة ، فهذا حق ، ولكن الذى ليس بحق هو أن الأرسطكراتية كانت بهذه الضعة التي انتزعها شاعرنا من بيئة الدهماء وألصقها بها .



## الفَصْلُ الْخَامِسُ

### المأساويون الثانويون

نمرود

لا يتصفح أحد الأدب الهيلاني حتى يقتنع بأن أولئك الشعراء الثلاثة الذين أسلفنا الحديث عنهم هم وخدم الكواكب المائلة التي سطعت في سماء إغريقيا ، وتلك فكرة خاطئة ، فقد كان هناك شعراء كثيرون يناضلونهم ويعارضونهم وينافسونهم وينتصرون عليهم في المسابقات الرسمية ، وبالإجمال كانوا ينازعونهم السلطان الأدبي نزاعاً عنيفاً شاقاً . ولقد ذكر كثير من أسماء هؤلاء الشعراء في كتب التاريخ الأدبي ، ونوه بهم أرسطو في كتابه « الشعر » وتحدث عنهم النقاد القدماء حديثاً يدل دلالة ناصعة على أنهم كانوا يناهضون شعراءنا الثلاثة مناهضة الأنداد حيناً ، والمتفوقين حيناً آخر ، ولكننا نحن لا نستطيع ، مع الأسف ، إبداء رأي قاطع في هذا الشأن ، لأن منتجاتهم قد فقدت ولم يبق منها سوى شذرات ضئيلة متناثرة لا تسمح بالحكم عليهم ولأن شهادات المؤرخين عنهم مضطربة متناقضة لا تستند إلى حجج منطقية ذات قيمة ، وهذا كله يحمل الناقد الدقيق على التوقف عن إبداء الرأي ويدفعه إلى الامتناع عن إصدار كلمته الأخيرة ، إذ أن الحكم لهم أو عليهم في مثل هذا الطرف إما أن يكون تحيزاً أو تجنياً .

لهذا نحن - سنحتاط - بإزاء هؤلاء الشعراء الكثيرين - من الدخول في التفاصيل الفنية ، ومن التعرض لأية موازنة بينهم وبين شعراء الطبقة الأولى الذين بقي من مآسيهم ما جعل الحكم عليهم في عداد الممكّنات ، وسنكتفي بإثبات الملاحظات العامة التي عنت للنقاد المحدثين في ذلك العدد . وهالك مجملها :

ينبغي أن نعلم بدياً أن هؤلاء الشعراء كانوا كثيرون العدد إلى حد جعل المؤرخين على الجزم بأنه لم يكن هناك أى فرع من فروع الحياة الأدبية الهيلينية يستهوى النفوس بقدر ما استهواها التأليف المسرحى فى ذلك الحين . وقد نشأ هذا من عامل اجتماعى له قيمته ، وهو أن الظفر فى المسابقات المأساوية كان شرفاً عظيماً يكسب نائله الاحترام والإجلال فى جميع البيئات ، وهذا يجعل من الطبيعى أن ينهال الشباب الطامح إلى المجد والمتعطش إلى العلى والسمو على هذه المسابقات انهيار السيول النحدرة من شواهد الجبال ، وقد حدث هذا بالفعل . ومن آياته أن ديوجين لا إرس يحدثنا أن أفلاطون نفسه قد ساهم فى هذه المسابقات .

وبما يلفت النظر بنوع خاص فى هذا الشأن هو أن هذا اللون من التأليف كان فى العموم يشبه أن يكون وراثياً أو تقليدياً ، لأن كثيراً من شعراء ذلك العصر المأساويين قد انحدروا من آباء وأجداد ، وكان لهم أبناء وأحفاد قد فازوا فى هذا الفن بأنصبه تختلف كثرة وقلة باختلاف المواهب التى منحهم إياها السماء . فمن أمثلة ذلك أن أرسطياس قد خلف فى هذه المهنة والده « براتيناس » وأن « بوليفرادمون » قد خلف والده « فرينيكوس » ولكن أسرة إسكيلوس تمثل فى هذا الشأن دوراً يدعو إلى الدهش ويبحث على التفكير ، وذلك أنه فى الجيل الأول قد خلف إسكيلوس فى الفن التمثيل ولده « أوفريون » و « ديون » وابن شقيقته فيلكليس الأكبر . وفى الجيل الثانى خلف هذا الأخير ولده « سوسيموس » و « ميلنثيوس » . وفى الجيل الثالث أنجبت هذه الأسرة « استيداماس الكبير » . وفى الجيل الرابع خلف هذا الأخير ولده « استيداماس الصغير » و « فيلكليس » . وكذلك أسرة سوفكليس قد أنجبت فى الجيل الأول « يوفون » و « أرسطون » ولدى سوفكليس . وقد أعلن أرسطوفانيس أن أولهما - بعد وفاة والده ، وأوربيديس - كان أول شاعر مأساوى فى أثينا ، وأنه أنتج حوالى خمسين مأساة . وفى الجيل الثانى أنجبت هذه الأسرة سوفكليس الصغير ابن أرسطون ، وقد كتب نحو أربعين مأساة وانتصر فى المسابقات العامة سبع مرات ،

ولم ينفذ لنا التاريخ من هذه الأسرة في طبقاتها المتتالية بعد ذلك إلا اسم شاعر واحد قد ظهر في العصر الاسكندري ، ويدعى سوفوكليس أيضاً ، وقد أنشأ نحو خمس عشرة مأساة .

ولم تشذ أسرة أوربيدس عن هذه القاعدة وإن كنا لا نعرف من شعرائها إلا اسم شاعر واحد قد ذكره سويداس وهو أوربيدس الصغير ، ولا ندرى ما إذا كان ابن أوربيدس الكبير أو ابن شقيقه .

وإلى جانب هذه الأسر الممتازة التي حبتها السماء بتلك المواهب الموروثة وجدت شخصيات أخرى ظهرت بحظ من النبوغ في هذا الفن ، لافى أثينا وحدها ، بل في كثير من المدن الهيلينية الأخرى كـ « أغاثون » و « كريتياس » الأثينيين ، وكـ « أريستوخوس » و « نيفرون » السيكوني مؤلف مأساة « ميديا » التي حاكها أوربيدس ، ويون الكيوسى الذى كان شاعراً موسيقياً ومأساوياً ومؤرخاً وفيلسوفاً في الوقت عينه ، ودينيس الصقلي ، وهو طاغية سيراكوزا الشاعر النابغة وغير هؤلاء ممن لا نرى الضرورة داعية لذكر أسمائهم ، ولكن أكثر هؤلاء الشعراء كانوا يرتحلون بمنتجاتهم إلى أثينا ، ليظفروا فيها بالهتاف والتصفيق الناشئين عن التقدير والإعجاب .

بيد أنه لما كان كثير من هؤلاء الشعراء مقلدين كولدى إسكيلوس الذين حاكوا والدهما بما كاة توشك أن تكون تامة ، وكان الكثيرون منهم ضعفاء أو أديعاء ، فقد رأينا ألا نشير في هذه المجالة إلا إلى أعيان المجددين منهم ، مغضين عن الآخرين إغضاء تاماً .

## ( ١ ) المجددون

لم يكن بين الشعراء الذين عاشروا إسكيلوس مجددون يستحقون التثويه ، وإنما بدأ التجديد يبدو في هذه الطائفة الثانوية بهيئة جالية منذ عصر سوفوكليس . وإليك لمحة خاطفة عن كل واحد من هؤلاء المجددين :

## ١ - نيفرون السيكوني

لا يعرف التاريخ عن هذا الشاعر أكثر من أنه كان معاصراً لسوفوكليس ، وأنه كان أول من أصد على المسرح مربين من العبيد . كما كان أول الشعراء الذين جروا على أن يصوروا في مآسيهم الخدم الذين كان سادتهم يعذبونهم عذاباً وحشياً ليحملوهم على الاعتراف بآثامهم . ولا ريب أن الابتكار الأول كان له أثر بعيد الغور ، إذ أنه كان خطوة واسعة ، نحو مبدأ المساواة الذي يقرر إسناد مهمة التربية إلى أذكى العلماء الممتازين ولو كانوا من أبناء الطبقات الدنيا أو الأرقاء . أما الابتكار الثاني ، فقد لطف من حدة غضب الأشراف على خدمهم وجعلهم يتوخون الاعتدال في معاقبتهم إياهم ، إذ أصبحوا يتوارون من الظهور بمظهر الوحشية الخالي من الرحمة .

ومن أهم مميزات هذا الشاعر أنه ألف مأساة « ميديا » التي أشرنا إلى أن أوريبيديس قد حاكها والتي لم يبق منها إلا ثلاث شذرات جديرة بالعناية ولا سيما الشذرة التي ترسم حديث ميديا مع نفسها .

## ٢ - يون الكيوسى

يرجح المؤرخون أنه قد ولد حوالى سنة ٤٨٤ و أنه أقام زمناً طويلاً في أثينا وأسيرتا ، وأنه كان صديقاً لـ « كسيمون » القائد الأثينى العظيم ، وكان مثله من أشياع المبادئ الأرستقراطية المتحمسين ، وأنه لهذا لم يكن يميل إلى بيركليس لاعتماده على الجماهير ، وأنه التقى بسوفوكليس في كيوس وتحادث معه في كثير من الشؤون ، وأثبت محادثتهما في مذكراته ، وأنه تقدم إلى المسابقات العامة عدة مرات ، وأن أولى مآسيه قد مثلت حوالى سنة ٤٥٢ ، وأنه فاز بالأولية مرة واحدة على الأقل ، وأنه نافس أوريبيديس ويوفون في سنة ٤٢٨ فلم يفز إلا بالدرجة الثالثة . وقد وصفه النقاد المحدثون بأنه كان من ذوى المواهب المتوسطة التي لا تنزل إلى الصفوف الدنيا ، ولكنها لا ترتفع إلى المستويات العليا .

### ٣ - أغانيون

ولد هذا الشاعر حوالي سنة ٤٤٥ ولا يدري أحد كم كانت سنه حين تقدم إلى المسابقة للمرة الأولى ، وإنما الذي يعرفونه هو أنه فاز بالانتصار حوالي سنة ٢١٧ ، وأنه كان رشيق المظهر ، دمث الأخلاق ، وديع الطبع ، كلفاً بالاجتماع لا يروقه شيء كاستقبال الأصدقاء في منزله والاستمتاع معهم على موائد الطعام والشراب والسمير . ومن دلائل نموذجيته في هذا النوع من الأمور أن المنظر الذي صورهُ أفلاطون في « الأدبية » قد مثل في منزله بمناسبة فوزه الأول في المسابقة العامة .

وبعد هذا الفوز ببضعة أعوام ارتحل إلى مدينة بيللا في مقدونيا حيث استقبل في بلاط الملك أريلاؤوس خير استقبال ، ولا بد أن يكون قد توفي هناك قبل نهاية القرن الخامس ولم يكن بعد تجاوز الأربعين إلا بقليل .

أما منتجاته فلم يبق منها إلا عناوين سبع مأس أو ثمان مثل : « أخيلوس » و « تدمير إليوس » و « ألكمونيون » و « ثيسيتيس » و « تيليفوس » و « أثوس » أو « أثيوس » . ولقد حدثنا أرسطو أن مسرحيته « تدمير إليوس » ليست إلا نوعاً من القصائد الحماسية سرد فيها أهم الحوادث الأساسية التي حفظتها الأفاصيص عن حرب تروادة ، وأنه لكثرة هذه الحوادث لم يمسها كلها إلا مس الزهرة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يتعمق في تصوير المواطن أو في تحليل الأخلاق ، وهذه السطحية - فيما يرى أرسطو - كانت منشأ إخفاقه في تلك المسرحية .

أما أثوس فهو تجديد خلاق بالملاحظة في عالم المسرح ، إذ يرى لنا المعلم الأول أنها خيالية مبتكرة في موضوعها وفي أشخاصها . ولهذا كان مؤلفها بسببها أول شاعر هيليني تحرر من الأساطير والأفاصيص والتاريخ وأنشأ مأساة من وحي خياله الجرد عن تأثير التقاليد العتيقة . ومن تجديدات هذا الشاعر اللافئة للأفكار أنه كان أول من فصل أغاني الجوقة

عن موضوع المأساة فصلاً تاماً بحيث جعل الأغنية الواحدة تصلح لعدة مآسٍ . وقد نجم عن هذا أن انعزل بعض أحداث المأساة عن البعض الآخر ، ولعل ذلك هو منشأ تقسيم المسرحية الواحدة إلى فصول كما حدث فيما بعد . وكما جدد في موضوعات المآسَى ومعانيها وصورها جدد أيضاً في أسلوبها فلم يسرف فيه على النسق القديم ، وإنما افتنن بـ « پروديكوس » و « غرغياس » السوفسطائيين فحاكما في أناقة الأسلوب ورشاقة العبارة . ومن آيات ذلك أن أفلاطون قد صورته لنا في « المأدبة » تصويراً دقيقاً فوضع على لسانه عبارات تعد من نماذج التأنق الذي يحمل صاحبه على الكلف باختيار أنقى الألفاظ لصياغة معانيه . على أن الشذرات القليلة الباقية من منتجاته تبديه لنا ساطعاً متألقاً رشيماً خفيف الروح متنوع العبارة . ولا ريب أن هذه الحمادة هي التي دفعت أرسطو إلى أن يستشهد بآرائه وعباراته كأنه عمدة في هذا الفن .

#### ٤ - كرتياس

لا يعرف التاريخ متى ولد ، وإنما هو يعرف فقط أنه كان معاصراً لـ « أغاثون » وأنه كان أحد تلاميذ سقراط ، وأنه اختير فيما بعد ضمن الطغاة الثلاثين ، وأنه قد هم بنفى أستاذه القديم . أما مسرحياته فقد فقدت ولم يبق منها إلا شذرات ضئيلة من مآسائٍ : « بيريتوس » و « سيسيفوس » اللتين عزيتا إلى أوريبيديس . ولا جرم أن هذا الاختلاط ينم عن أن منتجات ذلك العصر كانت تتشابه في أنها تعرض لجميع النواحي الاجتماعية المألوفة في صور توشك أن تكون متماثلة .

ومن أهم ما يجدر بالملاحظة في شذرات « سيسيفوس » هو أن أحد أشخاصها يعبر عن آرائه الدينية بعبارات تعد نموذجاً من نماذج الإلحاد الصريح ، إذ هو يعلن أن فكرة التأليه هي ابتكار إنساني محض حملت أصحابه عليه الرغبة في تقليل الجرائم البشرية ، وفي وضع حد لشهوات الإنسان عن طريق إرهابه من أشباح صبيانية دعوها بالآلهة .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بتساؤله عن هذه المسرحية فيقول : إذا كانت غاية الشاعر من مأساته هذه إصعادها على المسرح لتمثيلها ، فلا ندرى كيف أنه كان يجرؤ على الأمل في النجاح مع مواجهته الجماهير بهذه الآراء الإلحادية المثيرة للخواطر ، وإذا كان قد رمى إلى قصرها على المطالعة فإنه يكون أول شاعر قد كتب مأساة لا أمل له في تمثيلها ، وإنما اكتفى بأن تذاع على القراء كما يفعل أصحاب المبادئ الجديدة من الروائيين الحديثين .

## ( ب ) تدهور الفن المأساوى

عنه

لم يكد القرن الرابع ينتصف حتى صارت المأساة - رغم أن عدداً كبيراً من الشعراء كان لا يزال يتعهد بها - أشبه الأشياء بكاثن قد نالت منه الشيخوخة وناء عليه الزمن بكامله . نعم إن منتجات العصر السالف قد ظلت مستمتعة بالفوز ، ظافرة بالظهور المبجل على جميع المسارح الهيلينية ، ولكن مؤلفات العصر الحاضر لم تكن تثبت إلى جانب المنتجات القديمة إلا كما تثبت الزهرة القصيرة الأجل أمام حرارة الشمس ، أى أنها لا تكاد تنفتح حتى تذوى وتتلشى من عالم الوجود . ولا شك أن لهذا التدهور عدة عوامل ، منها أن الأفاقيص القديمة التى كان الشعراء ينتهلون منها مآسيهم قد نضب معينها ، إذ أن جميع الموضوعات الفاتنة التى احتوتها الآثار الادبية الغابرة كانت قد عولجت بعناية ودقة وعلى صور مختلفة ، وبأساليب متباينة . وقد سلكت فيها أنماج متعارضة ، ورمى فيها إلى غايات متناقضة . ولهذا كان كل شاعر فى العصر الأخير تجدده نفسه بطرق أحد هذه الموضوعات يتأمل فى النجاح الذى أحرزه الشعراء الذين عالجوا من قبله هذا الموضوع بالذات ، فيرتاع من الموازنة بين مجهوده القاصر ومجهوداتهم الجبارة فيتسرب اليأس إلى قلبه ، ولا يسهه إلا الركون إلى العجز ، والعود عن المحاولة ، وفوق ذلك فإن الجماهير كانت قد عرفت كل

الأقاصيص والأساطير القديمة ، وحفظت موضوعاتها عن ظهر قلب ، فلم يعد الشعراء يستطيعون مفاجأتها بما تجهله كما كان الأولون يفعلون فينالون بذلك إعجابها وتصفيقها . وإذا ، فلم يبق أمام الشاعر الذى يريد أن يحرز رضى النظارة إلا أن يتمرد على الأقصوصة المألوفة ويشوه معالمها بما يدخله عليها من الاختراع الذى لا أثر له فيها ، وتلك خطوة جريئة لم يكن يقدم عليها إلا الشاذون الساخرون من التقاليد . ولهذا لم يكن لشعراء ذلك العصر بد من سلوك النهج الذى صورده أرسطو ، إذ أنبأنا بأنهم قد بدءوا يهجرون رسم المميزات والخصائص شيئاً فشيئاً وعكفوا على تأليف مآس من النوع السهل الرخيص الخالى من التعقيد والتأمل ، والعارى عن الأفكار الدقيقة ، والآراء الصائبة ، والنظرات الثاقبة ، نعم قد يكون فى مآسيهم تلك شىء من الرقة والرشاقة اللتين هما من نتائج مدنية العصر ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أنها كانت بعيدة كل البعد عن الخيال الابتكارى الذى هو من طوابع المواهب العالية .

ومما لا نزاع فيه أنه لما أصبحت عبارات أبطال المآسى غير ناشئة عن آرائهم الدقيقة ، وبالتالي صارت غير محددة تحديداً منسجمة مع مواقفهم المختلفة ، فقد أصبح من الطبيعى أن تسودها الفوضى ، وأن تتأثر بأساليب خطباء العصر المهرجين ، وفصحائهم المضللين ، وأن تصبح عبارات مدرسية مصنوعة متكلفة أكثر منها حكيمة ، مراعية مقتضيات الأحوال ، وصار الملك أو البطل فى المآسة يتكلم كأنه واقف على إحدى منصات أئينا فى القرن الرابع يصف ما يحيط به ، ويدلل على رأيه ، ويقطع حجة خصمه ، أو ينقضها ، أو يضعفها ، على نحو ما كان أهل العصر يفعلون .

واقعد لاحظ أرسطوفانيس تلك الحالة من قبل حلول عصر التدهور ، وأدرك نتائجها الأسيفة التى لا بد أنها ستقوض الفن المسرحى من أساسه ، فرسمها فى مهنلته « الضفادع » التى مثلت فى سنة ٤٠٥ حيث صور لنا ديونيسيوس آسفاً على فقهه صفوة شعراء المسرح ، معلناً هذا الأسف بقوله : « إني فى حاجة إلى شاعر عظيم ، فالذين كنت أحبهم قد ذهبوا ،



والذين بقوا لى لا يساؤون شيئاً « فيجيبه هيركليس مواسياً إياه بهذه العبارة : « إنه قد بقى لك عدد كبير من صغار الشبان ينشئون المآسى بالمئات والآلاف ، وهم فى مسابقة الثروة يفوقون أوربيديس » .

وفى الحق أن مؤلفى ذلك العصر كانوا قد آلوا إلى ما وصفهم به أرسطوفانيس قبل انحطاط الفن بنحو نصف قرن . ولهذا لا نود أن نقف عندهم طويلا ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أسمائهم إشارات خاطفة تلتئم مع قيمهم الضئيلة . وهاك تلك الأسماء :

### ١ — أستيداماس الأكبر

ولد هذا الشاعر فى النصف الأول من القرن الرابع وكتب عدة مآس لا يدرى أحد كم هى ، وإنما الذى يعرفه التاريخ هو أنه فاز فى المسابقة خمس عشرة مرة ، وأنه كان أشهر شعراء عصره .

### ٢ — أستيداماس الأصغر

هو ابن الشاعر السابق ، ولم يبق شيء من منتجاته ، ولكن معاصريه رغم ذلك كانوا مقتنعين بأنه أقل موهبة من والده .

### ٣ — ثيودكتوس الغازيليسى

هو شاعر لم يقتصر على الثقافة الأدبية ، وإنما جعل يناجر على دروس أفلاطون وأرسطو حتى كونت منه شخصية ممتازة بين شخصيات أهل عصره ، وقد تقدم إلى المسابقة ثلاث عشرة مرة ، فاز منها فى ثمان مرات ، غير أن ميزته الأساسية قد نشأت من موهبته فى الخطابة والجدل . ومن آيات ذلك أن أرسطو قد ذكر لنا من منتجاته عدة نماذج تم عن دقة عقليته واستقامة تفكيره ..

## ٤ - كيريمون

ذكر أرسطو اسم هذا الشاعر بين الشعراء الذين أعدت السماء مؤلفاتهم للقراءة أكثر مما أعدتها للتمثيل . وقد حدثنا حكيم استاجيرا أن شعره كان في دقته وتحديدده شبيهاً بالنثر الذي لا غلوفيه ولا حشو .

ويرى النقاد المحدثون أن أسلوبه خليق بما وصفه به المعلم الأول ، وأنه فوق ذلك أسلوب رشيق متأنق .

## (ج) مأساة ريسوس

لم يبق من منتجات عصر التدهور إلا مأساة واحدة تامة ، وهي : « ريسوس » ولا يدري أحد من مؤلفها الحقيقي ، وإنما عزاها بعض أهل ذلك العصر إلى أوريبيديس . وفي الواقع أن هذا الشاعر قد ألف مأساة بهذا العنوان ، ولكنها لا يمكن أن تكون هذه ، لأنها لا تتلئم أقل التئام مع ما بقى من منتجاته ، ولا تنسجم مع أى مظهر من مظاهر مآسيه . وأياً ما كان فهالك بجمليها :

موضوع هذه المأساة هو الأنشودة العاشرة من الإلياذة لا يزيد المؤلف عليها أكثر من أنه يصوغها في قوالب فاجعية تقع حوادثها ليلاً في معسكر الترواديين . وتتلخص في أننا نشاهد هكتور وإنيوس يتفاوضان في موقف مواطنيهما من الحرب ، وإنهما كذلك إذ بأحد رعاة جبل إيدا يقدم عليهما فينبئهما بوصول جيش « تراس » الحليف الذي يقوده ريسوس ثم يصور هذا الجيش وهو يجتاز الجبل تصويراً ساطعاً ، وعلى أثر ذلك يصل ريسوس ، فيأخذ عليه هكتور تأخره ، ولكن ذلك القائد الشاب يدافع عن نفسه في لهجة ملؤها العظمة ، ويبدى وثوقه بالانتصار ثم ينصرف ليسترىح بين جنوده ، وإذ ذاك ينزلق أوديسوس وذوميديس إلى معسكر الترواديين بعد أن يقتلا دولون الجاسوس التروادى الذي أطلعهما

على كلمة السر التي لا يسمح الحراس بالدخول إلا لمن يعرفها . وعلى أثر ذلك ترشدها أثينيه إلى جيش التراسيين الفارق في نومه فينها لان عليه تذيبها وتقتيلاً ، وهنا يستيقظ بعض الجند فتحدث معركة شديدة بينهم وبين هذين البطلين تنتهى بفرارهما بعد ارتوائهما من دماء أعدائهما وعند ذلك يقدم سائق مركبة ريسوس فيقص نبأ تلك المعركة الدموية المرعبة ثم يعلن أن ذيوميـذيس قد نهب خيول سيده ثم ينخدع فيتهم هكتور بمسالة الأعداء ، ولكن ترپسيخورا والدته ريسوسـ وهى عروس الرقص ، وكانت قد نزلت من السماء لتحمل جثمان ابنها ـ تبرئه وتثبت نقاؤه من جريمة خيانة وطنه وحلفائه .

هذه هى نهاية المأساة . ويلاحظ النقاد أن حركة العمل فيها توشك أن تحتاج كل شيء ، بيد أن مؤلفها يحاول أن يحاكي فيها الشعراء القدماء في رسم شخصيات بارزة مشتملة على خصائص معينة من جوانب الحياة وإن كان ذلك يابجاز ولم ينجح فيه المؤلف نجاحاً يرضى الفن التمثيلي ، أو يروق النقد المؤسس على الموازنة الدقيقة . ومن أمثلة ذلك ما رسمه من صور ترّفع هكتور وريثته ، وتبصر إنيوس واحتياطه ، وتهور دولون وخضوعه للقائات ، وكبرياء ريسوس التي تصل إلى حد الغرور ، ولكنه إذ يحاكي كبار الشعراء في هذه النواحي كلها يكون أشبه شيء بالهر يحكى انتفاخا صولة الأسد .

وكما حاول التشبه بالقدماء في هذا التصوير ، حاول التشبه بهم أيضاً في فخامة الأسلوب ورنين العبارات ، وضخامة المفردات إلى حد يعيد إلى الذاكرة صورة أسلوب إسخيلوس . أما تأثير أوربيديس في هذه المأساة ، فهو يبدو جلياً على الأخص في العجز عن حل المشكلات التي يتورط فيها ، وفي اللجوء إلى الآلهة لتنقذه من مواقفه الحرجة كما لجأ إلى أثينيه وإلى ترپسيخورا .

ولا ريب أن هذه المظاهر المختلفة تجعل من العسير تعيين العصر الذي كتبت فيه بالضبط أو تعيين مؤلفها . ومهما يكن فإن أدوارها قد وزعت على النحو التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : هكتور وأوديسوس وباريس . والثانى بأدوار : إنيوس وريسوس وذيوميذيس وسائق المركبة . والثالث بأدوار : دولون والراعى وأثينيه وترپسيخورا .

## الفصل السادس

### الفاجعة الساتيروسية<sup>(١)</sup>

#### ( ١ ) منشؤها واختفاؤها

إلى جانب المأساة التي رأيناها في الفصول السابقة كان هناك نوع آخر من الفواجع يبدو على المسرح الهيليني بهيئة لها من الأهمية جانب لا يستهان به وهو الفواجع الساتيروسية ، ولقد لفت هذا النوع أنظار الحداث بسبب ما احتواه من مبتكرات فائقة ، ومن مزجه جد الحياة بهزلها ، وترحمها بفرحها ، وتهداتها بابتساماتها .

ومع أن هذا النوع من الأدب التمثيلي مرتبط بالمآسى ارتباطاً وثيقاً هو يشبه المهازل في صورته ، لأنه يفيض على دموع الأولى مساجر الثانية فينتج من ذلك مزيج يروق بعض الأذواق التي تضجى بالفن في سبيل التسرية عن النفوس التي أضنتها هموم الحياة ، على حين أنها تشوك الأذواق الأخرى التي تقدس الفن وترى أن ذلك الخلاط ضرب من الإسفاف الذي يُحوّل جماله إلى دمامة ممقوتة .

على أن هناك فريقاً من الأدباء كان أقل قسوة على هذا اللون من الأدب ، فعرف الفاجعة الساتيروسية بأنها مأساة مريحة .

نشأت الفاجعة الساتيروسية - كما نشأت المأساة - من الديثيرمبوس . ولقد أبنا لك فيما

---

(١) الفاجعة الساتيروسية هي مسرحية مؤلفة من قسمين مختلفين : أحدهما مأساوي ، والثاني مهزلي . وتتكون الحوقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذي كان أحد آلهة آسيا الصغرى أول الأمر ثم جاء إلى بلاد الهيلين فانشغل فيها بإطعام « ديونيسوس » إله الخمر . ولهذا تنحله الأساطير غالباً ثملاً . وهؤلاء الساتيروس أنصاف آلهة تشبه أرجلهم أرجل العز ، ولهم قرون صغيرة وآذان مدببة وكانوا في عرف الأساطير يسكنون الغابات ويتعقبون « الننف » أو « الديراد » - وهن أنصاف إلهات صغيرات جيلات يسكن الغابات - لينالوا منهن مأربهم اللذية . وقد بقيت كلمة « ساتيروس » اليوم رمزاً للرجال الساقطين الذين لا عمل لهم إلا تعقب النساء .

سلف كيف أن العناصر المأساوية قد تخلصت من العناصر الساتيروسية التي كانت متميزة بها في مبدئها ، بيد أنه بعد أن تم انفصال المأساة عن أصلها البدائي نشأت بإزاء الفواجع مشكلة ذات ثلاثة فروض : أولها أن تكون العناصر الساتيروسية بعد أن انفصلت عنها المآسى المحضنة قد هجرت زمناً ما ، ثم استردت منزلتها في الأذواق بعد ذلك ، فظهرت على هذا النحو الذي نحن بصددده . وثانيها أن تكون قد رضيت لنفسها برتبة التابعة ، واكتفت بأن تبدو قبل المأساة وبعدها ، أو بأن تكون نوعاً من المقدمة والخاتمة تربطها بموضوعها صلة قوية . وثالثها أن تكون على أثر هذا الانفصال قد كونت لنفسها بنفسها هذا النوع الذي جعل يتقدم مع الزمن حتى فاز بمكانه تحت الشمس ، بل فوق المسرح الهيليني إلى جانب المآسى المترفعة التي انفصلت عنه . ويرجح النقاد المحدثون الفرض الثاني ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أن الفاجعة الساتيروسية - عند ما تكون نظام الرباعيات المأساوية في المسابقات - كانت قد نشأت ووقفت على قدميها وفازت من الرقي بمحظ عظيم .

بيد أنه لم يكد عصر التدهور يحل حتى أخذت الفاجعة تنحدر شيئاً فشيئاً ، ويضعف دورها إلى أن أصبح المشرفون على نظام المسابقات يكتفون بفاجعة واحدة لكل تسع مآس بدلا من الفواجع الثلاث التي كانت تتزوج رباعيات السابقة في كل عام . وقد أخذ هذا الضعف يتزايد ويتضاعف حتى انتهى باختفائها في أواخر القرن الرابع ، وجعل المؤرخون يتعقبون أثرها فلا يعثرون منها إلا على منتجات العصور الماضية . وقد ظلت محتفية حتى جاء العصر الروماني فبدأت تظهر إلى عالم الوجود من جديد وطفقت تملو وتمتل مكاناً رفيعاً وإن كانت قد تطورت وارتدت حلة حديثة أبدتها في مظهر يختلف عن المظهر الأول اختلافاً جوهرياً .

## (ب) أشهر الساتيروسيين ومؤلفاتهم

تمهيد

كان من الطبيعي - وقد كانت الفاجعة الساتيروسية ترافق المآسى فى الرباعيات - أن يؤلف الشعراء المأساويون فواجع ساتيروسية يتوجون بها رباعياتهم ، ولكن هذه المنتجات قد فقدت جميعها ولم يبق منها على كثرتها إلا فاجعة واحدة وقسم من فاجعة أخرى . وأيا ما كان ، فإننا سنشير هنا إلى أعيان هؤلاء المؤلفين الساتيروسيين إشارات خاطفة لعلنا نقدم إلى القراء عنهم صورة تقريبية بقدر المستطاع .

١ - پراتيناس

يحدثنا سويداس أنه كان معاصرا لـ « إسخيلوس » و « كيريلوس » وأنه تقدم معهما إلى مسابقة رسمية عقدت فى الأولمبياد السبعين ( من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٤٩٧ ) وأنه كان أول مؤلف ساتيروسى ، وأنه ألف خمسين مسرحية ، منها اثنتان وثلاثون فاجعة ساتيروسية ، وأن هذا النوع هو الذى ظهرت فيه موهبته ، ولكنه رغم هذا ينبئنا بأنه لم يفز بالأولية إلا مرة واحدة فى حياته . وعلى أى حال فقد فقدت جميع فواجعه ولم يبق منها إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « المجاهدون » ولكن الشذرات القصيرة التى بقيت من مسرحياته الأخرى تدل على أنه كان شاعرا رشيقا ساحرا يعث فى الظروف الحرجة ويمزج فى المواقف الحزينة .

٢ - أريستيناس

هو ابن « پراتيناس » وقد حاكاه فى فن الفواجع الساتيروسية ولم يبق من مؤلفاته إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « ككلويس » التى ذكر مؤرخو الأدب أنها فازت بحظ من النجاح

ويرجع المحدثون أن موضوعها لا بد أن يكون هو عين موضوع فاجعة أوربيديس التي وضعها فيما بعد بهذا العنوان نفسه ، ومهما يكن من الأمر فإن ما بقى من شذرات منتجات هذا الشاعر لا يكتفى لإصدار الحكم عليه بحال .

### ٣. — إسخيلوس

هو أول أعيان المأسويين الثلاثة الخالدين الذين تحدثنا عنهم آنفا . وقد أنبأنا « بورنياس » و « ديوجين لا إرس » بأنه قد برع في الفواجع براعته في المآسى ، ولكن من المتعسر — وقد فقدت هذه الفواجع — إبداء الرأى في رواية هذين المؤرخين . أما الشذرات الباقية بعد مآسيه السبع التي أسلفنا تحليلها فهي مزيج مختلط لا يمكن تمييز ما هو من الفواجع منه عما هو من المآسى ، وهذا يصير الحكم متعذرا ، ولكن الذى لا شك فيه هو أنه قد أنشأ عددا لا يستهان به من الفواجع ، ولم يبق منه إلا عناوين ثمان ، وهى : (١) « ليكرغوس » (٢) « بروميثيوس حامل النار » (٣) « أبوهول الهيليني » (٤) « بروتوس » (٥) « كركيه » (٦) « كركيون » (٧) « المندوبون » (٨) « الأسد » .

وهناك عدة فواجع أخرى قد نسبت إليه ، ولكن النقاد غير موقنين من صحة هذه النسبة ، وهم يتحدثون عنها بعبارات الترجيح فحسب ، وذلك مثل : (١) « سيسيفوس فارا » (٢) « جلوكوس البحرى » (٣) « أرجو » (٤) « مرضعات ديونيسوس » وماشا كل ذلك ويعتمد النقاد المحدثون أن إسخيلوس لم يكن يرى من الضرورى أن تكون الفاجعة الساتيروسية المتممة للرباعية منتهلة من نفس المنبع الذى انتهلت منه مآسى هذه الرباعية ، وإنما قد تستقى منه حينما ، ومن غيره حينما آخر . وقد يكون ذلك تجديدا من جانبه . وعلى أى حال قد تبعه فيه كل الشعراء الذين أتوا من بعده .

## ٤ - سوفُكلِيس

أثبت مؤرخو الأدب لثنائى صفوة المأساويين العطاء عناوين اثنتى عشرة فاجعة قد بزفها معاصريه ، وفاق بها أنداده فى هذا النوع من الأدب المرح الباسم ، وهى (١) «أميكوس» (٢) «انفيارأوس» (٣) «الفاجعة الديونيسوسية» (٤) «زواج هيلينيه» (٥) هيركلِيس فى تيناروس» (٦) «قصاصو الآثار» (٧) «كيدليون» (٨) «الحكم» (٩) «الصم البكم» (١٠) «موموس» (١١) «سال مُنيوس» (١٢) «الإهانة» .

ولقد أضاف القدماء إلى هذه الفواجع عدداً آخر فأوصلوها إلى عشرين أو أكثر من ذلك بقليل ، فإذا عرفنا أنه تقدم الى المسابقة بإحدى وثلاثين رباعية ، وأنه لم ينشئ إلا عشرين فاجعة ، فقد وجب أن نرجح أن إحدى عشرة من هذه الرباعيات قد استبدلت فيها الفواجع الساتيروسية بمأس ذات خصائص معينة . ولما كان أوربيدس قد سلك هذا النهج عينه فى سنة ٤٣٨ حيث استبدل الفاجعة بمأساة ألكستيس فلم يكن من المستبعد أن يسلكه سوفُكلِيس أيضاً لا سيما وأنه لم يكن من السهل دائماً إقحام العناصر الساتيروسية فى جميع المآسى ، فكان التقيد فى هذا التقليد عقبة كاداء فى سبيل المتسابقين . ولهذا يعد التحرر منه لونا من ألوان التجديد جديراً بالنظر والاعتناء .

لم يبق من هذه الفواجع التى ألفها سوفُكلِيس إلا شذرات متناثرة كانت إلى عهد قريب غير كافية لإعطائنا فكرة عن هذا الشاعر ، ولكن العثور على نصف فاجعة «قصاصو الآثار» فى مصر أخيراً قد قدم إلينا صورة محددة لموهبته فى هذا النوع الساتيروسى .

صور لنا سوفُكلِيس فى هذه الفاجعة كيف أن هرميس - وهو لما يزل حديث الولادة - قد خبأ ثيران أبولون وكيف أنه اخترع القيثارة الأولى ، وقد برهن فيها على أنه امتاز بحظ من الرشاقة والركة والابتكار والذكاء والدهاء والمقدرة على الخبز والإمعان فى فن الغمز والمز ولو أن النصوص كانت قد حفظت فى حالة جيدة لرأينا من خلالها لوحات أخرى لخصائصه ومميزاته .



## ٥ -- يون الكيوسى

كما كان هذا الشاعر من المأساويين الثانويين ، كان أيضاً من الفاجعيين الساتيروسيين ، ولا يدري أحدكم أنشأ من الفواجع ، لأن منتجاته قد فقدت ولم يبق لنا منها إلا شذرات متفرقة وعنوان إحدى فواجهه وهى : « أنفاليه » . وأهم ما لاحظته النقاد فى هذه الفاجعة هو أن الجوقة الساتيروسية فيها قد استبدلت بجوقة مؤلفة من نساء لنديا .

## ٦ -- أور بيبديس

لم يصل إلينا مما أنشأه ثالث عليّة شعراء هيلين من الفواجع إلا عناوين سبع ، وهى :  
 (١) « أوتوايكوس » (٢) « بوسيريس » (٣) « الحصادون » (٤) « سيسيفوس »  
 (٥) « إسكيرون » (٦) « سيلئوس » (٧) أ. « ككلو بيس » وهذه الأخيرة هى وحدها التى بقيت كاملة . وإذا لاحظنا أن عدد الفواجع التى أنشأها قليل إلى جانب مآسيه ، وعرفنا أنه فى إحدى ربايعياته التى تقدم بها إلى المسابقة فى سنة ٤٣٨ - قد استبدل الفاجعة بمأساة « ألكستيس » كما أسلفنا آنفاً أمكن أن نرجح أن كثيراً من مآسيه قد ارتدى فى الربايعيات لحلل الفواجع . والآن إليك موجز الفاجعة الساتيروسية الوحيدة التى وصلت إلينا .

الككلو بيس<sup>(١)</sup>

استلهم أور بيبديس موضوع هذه المسرحية من الأنشودة التاسعة من الأوديسا ، وغايته منها هى إثارة سمو العقل الإنسانى ، وانتصار الذكاء والحيلة الممثلين فى « أوديسوس » على القوة الوحشية الممثلة فى الككلو بيس . هذه هى الفكرة الدقيقة التى أراد المؤلف أن يسجلها فى هذه الفاجعة القصيرة الخفيفة الروح ، والتى هى الوحيدة الباقية كاملة من الأدب الساتيروسى الهيلينى كله .

(١) الككلو بيس هو علاق فطيم الصورة ليس له إلا عين واحدة فى وسط جبهته ، وكانت وظيفته أن يرمى فى بركان « إله » بصقنا ليمد العواصف التى يأمره زوس - عن طريق « هيفستوس » - بإعدادها .

تتلخص هذه المسرحية في أن سيلينوس وأبناءه الساتيروس يرتحلون ليمسحوا عن ديونيسوس الذى يختطفه القرصان ويمحرون به . وفى أثناء بحثهم يستقون بين يدي بوليفيموس الككلوبيس فيأمرهم ليرعوا له قطعانه وينظفوا كهفه ويحضروا طعامه . وبينما هم يقومون بمهمتهم يصل « أوديسوس » ورفاقه فينبئهم الساتيروس بالخطر الذى يهددهم فى هذه الجزيرة ، فيطلب إليهم « أوديسوس » شيئاً يقتات منه هو وأصحابه فيجيبونه إلى سؤاله ، ولكنهم لا يكادون يحضرون هذا الطعام من كهف الككلوبيس حتى يكشف هذا الأخير تلك السرقة فيسأل الساتيروس ، فيلقون التبعة على أوديسوس . وعند ذلك يعلن الككلوبيس أنه سيلتهم السارقين فيتوسل إليه أوديسوس فى ضراعة حارة أن يعفو عنه وعن رفاقه ، بيد أن الككلوبيس لا يجيب على هذه الضراعة إلا بتعابير متهممة ، فيضطر أوديسوس وأصدقاؤه إلى دخول الكهف . وإذ ذاك يلتهم الككلوبيس اثنين من رفاقه . وفى هذه الأثناء ينجح أوديسوس فى إسكاره ويخرج من الكهف ويطلب إلى الساتيروس أن يساعده على الانتقام من الككلوبيس بوضع قطعة حديد محماة فى عينه الوحيدة ، وإنهم كذلك إذ يخرج الككلوبيس من الكهف مولواً نصف ثمل فيقدم إليه أوديسوس مرة أخرى الخمر فيشرب فيزيد ثمله فيقتاده إلى الكهف . وعند ذلك يسمع صياح الككلوبيس الذى يضع أوديسوس ورفاقه قطعة الحديد فى عينه . وبعد ذلك يخرج من الكهف متخبطاً مصطدماً بالصخور ناشراً يديه هنا وهناك ، ليقبض على أوديسوس ورفاقه الذين يفرون إلى سفنهم سعداء بنجاتهم من هذا العملاق المرعب .

٧ - كايوس

كان هذا الشاعر أشهر شعراء القرن الرابع فى هذا اللون من الأدب ، ولكننا لا نعرف من منتجاته إلا عناوين ثمانى فواقع وهى : (١) « إيثون » (٢) « الكيون » (٣) « هيفستوس » (٤) « إريس » (٥) « لينوس » (٦) « موموس » (٧) « أنفاليه » (٨) « مؤثريه » .

هذا ، واسنا ندرى كم مرة تقدم إلى المسابقة ، وإنما الذى نعرفه هو أن سويداس قد حدثنا أنه - رغم شهرته فى هذا الفن وتفوقه على جميع معاصريه - لم يفز بالأولية إلا مرة واحدة فى حياته .

## (ج) تحليل أدبى للفاجعة

### ١ - أشخاصها

إن أهم ما يمتاز به الفاجعة الساتيروسية هو احتواؤها على البطولة متميزة بالمزاح المضحك بصورة لا نظير لها فى الأدب الهيلينى كله ، والمألوف فى هذه المسرحيات بوجه عام أن المؤلفين يجرون المزاح دائماً على أسنة سيلينوس وأبنائه الساتيروس وفى الفواجع التى لم يكن فيها محل لهؤلاء كانوا يضعونها على أسنة أشخاص غير مهذبين كرامة الجبال وأضرابهم من ذوى الحرف الدنيا . أما البطولة فقد كانوا يصورونها دائماً فى أشخاص عظام الأفاصيص كهيركليس وأوديسوس وأمثالهما .

كان الساتيروس عادة هم الذين يؤلفون جوقات الفواجع ، وهم نماذج المروق عن جميع القواعد الخلقية التى اصطنعت الإنسانية على الإذعان لها ، وبعبارة أوضح : هم مثل لأبناء الطبيعة الأحرار الذين لا يابون إلا داعى لذاتهم ورغباتهم أى أنهم شهوانيون ماجنون وقحاء لا تكلف الفرائض الحيوانية فيهم عن إبدائها نفسها فى أوضح الصور وأشدّها فجوراً وخلاعة . ومن خصائصهم الجوهريّة الجبن والكسل والسذاجة والخفة وعدم الثبات على حالة واحدة إلى حد أن انتقامهم من عاتمة إلى أخرى يدهش النظارة ويحملهم على التأمل ، ولكنهم إلى جانب هذا مرحون متفائلون ، يرقصون و يغنون ، ويقفزون ويصيحون ، ويضحكون ويلعبون ، وكذلك والدهم سيالينوس الشيخ هو سكير اص كذاب ، ولكنّه رقيق مَرِح سَمِير يسلى من يهاشهم وينسيهم هموم الحياة .

كان المؤلفون يظهر ونهم على المسرح بأوجه مستعارة تتدلى من أسافلها لى طويلة ، وعلى أجسامهم ألبسة ملتصقة بها كالأقطة تبديهم كأنهم عراة وعلى أسفل ظهر كل واحد منهم جلد معز . ولهذا كانت الجماهير تدعوهم بـ « الثيوس » . وكان رقصهم يسمى سيكينيس « Sikinnis » وهو سلسلة من القفزات ، أو قل : إنه مجموعة من الحركات السريعة العنيفة التى تشبه الهياج وكانت مصحوبة دائماً بأغان مرحة مضحكة مفعمة بالهزؤ والإسفاف .



[ الصورة رقم ٣٥ مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد بمتحف نابولى ، وهى تمثل — فيما يرى كثير من النقاد — منظراً من فاجعة ساتيروسية فقدت . وهذا المنظر يصور لنا حفلة عرس ديونيسوس فى زواجه بأريانيه أخت قدرا بعد أن هجرها نيسوس ولى عهد أثينا ويبدو فى الصف الأعلى من الصورة العروسان ديونيسوس وأريانيه ، وفى الصف الأدنى سيلينوس العرييد والد الساتيروس ، وهو يرقص على نغمات الناي ، وحول هؤلاء توجد جوقة مؤلفة من الساتيروس ] .

يصعد أوربيديس جوقة الساتيروس في فاجعة الكيكلوپيس على المسرح للمرة الأولى راقصة رقصة السيكنيس فيرسم بهذا بغته أهم المناظر التي تجمل خصائص هذه الشخصيات الأسطورية ، وكذلك هو يصور والدم سيلينوس محروماً كل معنى خلقي ، ولكنه مع ذلك لا يشبه عبيد المهازل الذين يتصفون بمثل هذه الرذائل لأن رفقة لـ « ديونيسوس » قدأ كسبته شيئاً من الترفع يلون أفعاله أحياناً بلون الكرامة وإن كانت كرامة اجتماعية أكثر منها خلقية . يختص سيلينوس وأبناءؤه في القواقع على العموم بالأدوار غير الطبيعية ، وأحياناً تقوم بمثل هذه الأدوار كائنات دمية مرعبة كـ « أبي الملوك الهيليني » و « برثيوس » و « جلوكوس » الإله البحري ، والكيكلوبيس وما شاكل ذلك مما لم تكن المأساة تفره أو تستسيغه . ولقد عرف إسكيلوس أكثر من غيره كيف يبرز على المسرح هذه الكائنات الغريبة ذوات الصور المدهشة ولا بد أن تكون عبقرية الفوية قد استطاعت أن تنتزع منها مناظر مبتكرة رائعة بقدر ما هي مروعة ، أما أخلافه ، فهم - وإن كانوا أكثر منه تحفظاً - وأقل جرأة في هذا المعنى - لم يتخلوا عن هذا التقليد كما يبدو ذلك في فاجعة الكيكلوپيس لأوربيديس .

يضيف هذا الشاعر إلى أقصوصة هوميروس الواردة في الأوديسا - رغم أنه يحترم سحنيتها الأساسية - مظاهر مسفة تلتم مع طريقته التي أشرنا إليها أكثر من مرة حين عرضنا لمآسيه ، وذلك مثل المرح الفظ الذي يظهر في مزاح الكيكلوپيس مع الساتيروس حيث يجري على لسانه أحط العبارات وألصقها بأذى البيئات العامة المسفة التي لا تتعفف عن أردأ التشبهات التي ترتدى أقبح ثياب الجون ، وتبدو في أبشع مظاهر الوقاحة ، وتنتهي إلى أحط ألوان الاستهتار بالجوانب المقدسة من الحياة كأن يقول مثلاً : « إني لا أقدم الضحايا إلى الآلهة أبداً ، ولكني أقدمها إلى بطني فهو أكبر الآلهة ، وإن الأكل والشرب هما زوس الحقيقي لدى الأشخاص العقلاء ، أما الذين وضعوا القوانين ، ليزينوا بها الحياة الإنسانية فإني أسخر منهم أشد السخرية » إلى آخر ما امتلأت به هذه الفاجعة الرخيصة مما نصون القلم عن تصويره .

لا جرم أننا نستطيع من خلال هذه المسرحية أن نحكم على ذلك اللون من الأدب الذى كان فى عهد إسخيلوس - فيما نعتقد - متحفظا لا يشتمل إلا على المرح البريء ولزاح النقي المترفع ثم أضحى فى عهد أوريبيديس مسفا بذيثا ماجنا قصد به مؤلفوه إرضاء الجماهير الديمكراتية الغارقة فى المجانة الحيوانية والتي لا يروقها إلا ما ينسجم معها فى الدرك الأدنى الذى تعيش فيه عيشة السوائم .

أما الطرف الثانى من أشخاص الفواجع وهو طرف الأبطال فهو مناط صلتها بالمأسى ، أو قل : إنه كل ما يعثر القارئ عليه فيها من مظاهر الجحد والرفعة ، لأن أبطال الأقاصيص لم يكونوا فى أكثر الأحيان لحسن الحظ يفقدون كرامتهم وعظمتهم الأقصوصيتين بالحدارهم الى هذه الفواجع ، فأوديسوس فى فاجعة الككلوبيس مثلا يحتفظ بهدوئه وحكمته وشجاعته وجراته المألوفة فى الآثار الأقصوصية ، وبالإجمال يوشك دوره فيها أن يكون مأساويا بحتا لولا أن نهايتها كانت سعيدة . وإذا كنا قد عثرنا على هذا السمو محفوظا فى فاجعة أوريبيديس - وهو أقل نظرائه تمسكا بالتقاليد - فلا بد أن يكون ذلك أشد بروزا فى فواجع إسخيلوس وسوفكليس .

على أن هذه الفواجع فى أحيان أخرى كانت تشوه صفات بعض الأبطال الأجلاء ، بل أنصاف الآلهة . ونموذج هؤلاء الأبطال الذين شوهدت أخلاقهم : هيركليس التى تمثلت فيه أكثر ذائل الساتيروس متمزجة بفضائل الأبطال ، فكونت منه شخصية شعبية فيها كثير من الإسفاف المنحط كالشره والنهم والشهوانية والوحشية وما شاكل ذلك مما يصلح لتسليية الجماهير وإضحاكها . ومن هذه المناظر المسفة المألوفة تلك الصورة التى رسمها أوريبيديس لهذا البطل فى « ألكستيس » التى أشرنا الى أنها حلت فى إحدى رباعيات هذا الشاعر محل الفاجعة ، ومجمل هذه الصورة أننا نشاهد هيركليس يصل إلى قصر صديقه أدميتوس على أثر وفاة زوجته ألكستيس فيستقبله هذا الصديق خير استقبال ويخفى عنه حادث الوفاة ، ولا يكاد يجلس إلى المائدة حتى يشرع فى الأكل والشرب والطرب فى رغبة حيوانية مخجلة تحمر لها وجوه الخدم .

وايست هذه الصورة التي رسمها هذا الشاعر لذلك البطل في هذه المسرحية بأشد سخرية من اللوحة التي صوره عليها في فاجعة « سيليوس » حيث يقدمه إلينا رقيقاً يشتره هذا الأخير ويرسله إلى ضيعته في الريف أيغنى بكرومه ، فلا يكاد هذا الرقيق المزعوم يصل إلى المقلوب حتى يحطم غرسها ويقتلع أشجار البكرم ، ويوقد ناراً عظيمة ويذبح ثورين من ثيران مولاة ويكسر أحد (دنان) النبيذ ويشرب حتى يشمل ثم يغنى بصوت أجش يصدع الرؤوس ثم يفزع نائب الملك ويرغمه على أن يحضر إليه الفطائر والقواكه ، وأخيراً يفتح في الضيعة نهراً يفرق كل شيء فيها . ولا ريب أن هذا البطل الجليل في المآسى يحل في هذه الفاجعة محل الساتيروس الذين هم نماذج السخرية الشعبية الرخيصة .

على أن مؤلفي الفواجم الساتيروسية التي نزلت بأوائك الأبطال إلى هذا الحضيض العامي لم يكونوا يقتصرون على تصويرهم في هذه الصور المسفة ، وإنما كانوا يذكرون من حين إلى آخر أنهم من أبطال الأفايص الأجلاء ، فيسجلون لهم في مسرحياتهم محامد البطولة الخالدة إلى جانب مساوي السخرية الشعبية . ومن أمثلة ذلك أن هيركليس الذي نراه في أول فاجعة ألكستيس يأكل ويشرب ويصيح كأنه أحد أفضاظ السوق نشاهده بعد أن يتبين وفاة زوجة صديقه يعود إلى بطولته ويصمم على إعادتها ولو أدى ذلك إلى انتزاعها من أعماق الجحيم ، ثم يتوج هذا التصميم بالتنفيذ فيبدو على صورته الأقصوصية التي تتمثل فيها العظمة ويلوح على جوانبها الجبروت . وكذلك في فاجعة « سيليوس » عندما يهدده أورستوس نراه يذكر أنه ابن زوس فتنتفخ أوداجه ويرفض في شمم أن يذل أو ينفخى ثم يعلن قائلاً : « أحرق لحي وأفنيه تماماً واشرب حتى تمتلئ من دمي كما تمتلئ من شراب فاتم ، فالكواكب ستنزل تحت الأرض ، والأرض سترتفع إلى موضع الهواء قبل أن تنال مني كلمة ملق واحدة » .

ولا جرم أن هذا ليس أسلوب العبث ، وإنما هو أسلوب أبطال الأساطير من أنصاف الآلهة ومن إليهم من يحتفظون بعظمتهم الطبيعية حتى في ساعات المرح والمزاح .

## ٢ - هيكل الفاجعة وأسلوبها

لما كانت الفواجم قد فقدت ولم يبق منها إلا الككلويس كما أشرنا إلى ذلك ،

قد كان من العسير أن نرسم صورة صادقة لميكلمها المادى ، ولكننا مع ذلك سنحاول - قياساً على تلك الفاجعة الوحيدة التى بقيت لنا - أن نضع لها رسماً تقريبياً نوجزه فيما يلي :  
 نستطيع أن نقرر بدياً أن منهجها كان يشبه منهج المأساة فى أهم نواحيه ، ولكن مع ضغط شديد فى جميع أجزائها يجعلها تصل إلى نصف مقدار المأساة العادية تقريباً ، وهى تشبهها فى أنها تنقسم إلى خمسة أقسام : مقدمة وأربع قصص مستقلة تشبه الفصول ، وهى تمتاز بقصر أغاني الجوقة ، بل بضعف القسم الغنائى فيها على العموم . ولا جرم أن من النتائج المحتملة لقصر هذه الجوانب انتهاء العمل والمحاورات فيها إلى السرعة والإجمال .

ومما هو جدير بالملاحظة كذلك أنه يعثر فيها على مثل ما هو فى المأسى من ألوان الحياة المتنوعة كالتمعارف ، وسوء التفاهم ، والخطأ فى تأويل الإنذارات ، وفى فهم الوحى . وقصارى القول : إن هذه الفواجع الساتيروسية كانت تحدث فى نفوس النظارة عين الأحاسيس التى تحدثها فيها المأسى وإن كانت الرهبة فى الفواجع لا تملك قلوبهم ، لأنهم واقفون من أن نتيجتها دائماً سعيدة على عكس نتيجة المأساة .

أما أسلوبها فهو فى العموم أسلوب المأساة ، إذ يلقى القارى فيه نفس طرائق الحديث الفخم الذى تفيض من جوانبه الأبهة وتصدح من خلاله رنات العظمة والجلال ، ولكنه ليس أسلوباً دقيقاً بريئاً من الامتزاج بالتغييرات الدنيا ، وذلك طبيعى ما دام أنه كثيراً ما تصاغ فيه معان سوقية ، بل فظة أحياناً . ومثال ذلك أن الفواجع لم تكن تتخرج من أن تصرح بأسماء المسميات التى كانت المأسى تعبر عنها بتلميحات خفية تدرك على بعد دون التصريح بها كالأمراض والعاهات ، وكالتبسط فى تفاصيل قطع الملابس ووحدات آلات المطبخ وما شاكل ذلك ، وليس هذا فحسب ، بل إن من مميزات الأساسية أنها كانت تختار للتعبير عما تحتويه من معاييب ورذائل ألفاظاً بذيتة مسفة ، وأمثالاً عامية مبتذلة ، بل كان مؤلفوها يصنعون ذلك خصيصاً كلما دعته الحاجة .

على أن هذا الانحدار من جانب الفواجع لم يهبط بها إلى صفوف المهازيل ، وإنما ظلت رغم ذلك كله أقرب إلى مرتبة المأساة منها إلى منزلة المهرلة التى ستكون موضوع الجزء الرابع من هذا الكتاب إن شاء الله .





## مخطوطات ومطبوعات ومترجمات

من المنتجات المأساوية

### ( ١ ) مخطوطات

#### ١ - منتجات إسخيلوس

من المتفق عليه لدى النقاد أن جميع المخطوطات التي عثر عليها من منتجات إسخيلوس نسخت عن مخطوطة واحدة لا يدري أحد متى كتبت ولا أين هي . وأيا ما كان فإن أفضل المخطوطات التي نسخت عنها هي مخطوطة توجد بمكتبة فلورنسا بإيطاليا ، وتدعى بالميديسوس « Mediceus » . ويرجع تاريخها إلى القرن العاشر أو الحادي عشر ، وهي تحتوي على المأسى السبع الباقية من مسرحيات هذا الشاعر ، ولكنها تشتمل على ثلاث ثغرات ، اثنتان منها في مأساة أجا ميمون ، والثالثة في مأساة « حملة القرابين » . ويلاحظ المتأمل في هذه المخطوطة أن النصوص فيها مكتوبة بخطين مختلفين . وفوق ذلك فإن بها إضافات وتصحيحات بخطوط أخرى . ولا ريب أن هذا هو أحد نقائصها رغم قيمتها النسبية .

أما المخطوطات الأخريات فليس لها سوى أهمية ثانوية ، بل هي لا تكاد تنفع إلا في تكملة الثغرات الموجودة في مخطوطة الميديسوس كما انتفع الباحثون بإحدى مخطوطات فلورنسا في سد ثغرة أجا ميمون .

وهناك مخطوطات عدة لا تحتوي إلا على ثلاث مأسى وهي : برومثيروس موثقا ، ومهاجو ثيبا السبعة ، والفرس ، وهذه المأسى هي التي تدرس بوجه عام في المدارس البيزنطية .

#### ٢ - سوفكليس

على نفس النحو الذي رأيناه عند إسخيلوس يجمع العلماء على أن جميع المخطوطات التي

بقيت من منتجات سوفكليس قد نسخت من مخطوطة واحدة ، وأن أفضلها توجد في مكتبة فلورنسا كذلك ، وأنها تسمى لورنسيانوس حرف ( ا ) « Laurentiancis A » ويرجع تاريخها أيضا إلى القرن العاشر أو الحسادى عشر ، وهى تحتوى على المآسى السبع التى بقيت لهذا الشاعر ، ولكنها فيما يرى النقاد محتوية على أخطاء ، أما ما عداها من المخطوطات فإنه قابل الأهمية ما عدا مخطوطة واحدة توجد فى فلورنسا أيضا ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهى تحتوى على مآسى : أياس ، وإيلسكترا ، وأوديبوس ملكا ، وهى أصح من سابقاتها . ويلاحظ الباحثون بوجه عام أن مخطوطات هذه المآسى الثلاث كثيرة وذائعة ، وأنها هى التى تدرس فى المدارس البيزنطية كسابقاتها من منتجات إسخيولوس .

### ٣ - أوربيديس

يرى النقاد أن مخطوطات منتجات أوربيديس قد انقسمت منذ ظهور بحوث كرشوف ، وفى إلى قسمين أولهما كل المخطوطات التى نسخت من المخطوطة البدائية التى تحتوى على تسع مآس ، وهى : هيكيويه ، وأورستيس ، والفينيقيات ، وأندروماخيه ، وهيبوليتوس ، ومديا ، وألكستيس ، والترواديات ، وريسوس .

وأصح مخطوطات هذا القسم هى المخطوطة المسماة « مرسيانوس » « Marcianus » الموجودة بمكتبة القديس مرقس بمدينة البندقية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر ، ولكنها لا تحتوى إلا على المآسى الأربع الأول ، وعلى جزء من هيبوليتوس . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة الفاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، وهى تحتوى على جميع المآسى التسع المثبتة فى المخطوطة الأولى التى نقل عنها كل هذا القسم الأول . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة كوبنهاجن تحتوى على المآسى التسع أيضا ، ولا يعرف تاريخ نسخها ، وبها أخطاء . وأخيراً توجد مخطوطة أخرى بدار السكتب بباريس ، وهى تحتوى على المآسى الخمس الأول ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر .

أما القرن الثاني فهو عدة مخطوطات مشتملة كلها على أخطاء ، ولسكنها حفظت لنا المآسى العشر الأخريات . وأهم مخطوطات هذا القسم هي (١) مخطوطة تدعى بـ « الپالاتينوس » Palatinus » وتوجد في متحف القاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي تحتوى على ست مآس من القسم الأول ، وعلى سبع من الثانى ، وهي : الضارعات ، ويون ، وإيفيجنيا فى أوليس ، وإيفيجنيا فى توريس ، والبا كوسيات ، والككلوپيس ، والمير كليسيون .

(٢) مخطوطة تسمى لورنسيانوس رقم ٣٢ « Laurentianus 32 » وتوجد فى فلورنسا ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي تحتوى على المآسى التسع التى هى مجموع القسم الأول ، وعلى المآسى السبع التى توجد فى الپالاتينوس ، وعلى هيركليس مخبولا ، وهيلينيه ، وإيلسكترا ، وتعتبر أكل المخطوطات ، بل إن هذه المآسى الثلاث الأخيرة لا توجد إلا فيها .

## (ب) مطبوعات

### ١ - شعراء الطليعة

لا توجد من منتجات هؤلاء الشعراء الأولين الذين سبقوا أعيان المأساويين الثلاثة والذين أطلقنا عليهم عنوان شعراء الطليعة سوى شذرات متفرقة نشير إلى مطبوعاتها فيما يلى :  
نوك ، طبعة ثانية ، ١٨٨٩ ، لبزيج . - فجنير ، ١٨٥٢ ، راتسبون ، وكذلك طبعت هذه الشذرات فى مجموعة ديدو بپاريس .

### ٢ - إسخيلوس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى فى پاريس فى سنة ١٥١٨ ، ثم تلتها طبعات عدة نذكر أهمها وأشهرها فيما يلى : دندُرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لندرا . - فى ، طبعة ثالثة ، ١٩١٠ ، تبنير ، لبزيج . - وبه هوامش وتعليقات باللغة الإغريقية الحديثة . - مازون ، ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ، مجموعة بوديه ، پاريس .

### ٣ - سوفسكليس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى بمدينة البندقية في سنة ١٥٠٢ ثم تلت هذه الطبعة عدة طبعات نذكر من أبرزها ما يأتي : فندير ، ١٨٧٨ ، لبزيج ، وبه تعليقات مشهورة دندرف ، طبعة خامسة ١٨٦٩ ، لبزيج . - جيب ، طبعة ثانية ، ١٩١٧ ، كبرديج . پرسون ، ١٩٢٢ ، أكسفورد . - مسكريه ، ١٩٢٢ - ١٩٢٤ ، مجموعة بوديه ، باريس .

### ٤ - أوربيديس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى في سنة ١٥٠٣ ثم توالى بعد ذلك الطبعات الحديثة التي نجملها فيما يأتي : دندرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لبزيج . - كرشوف ، طبعة ثانية ، ١٨٦٨ ، برلين . - نوک ، طبعة ثانية ، ١٨٧١ ، لبزيج . - برنز ، وفكسين ، طبعة ثانية ١٩٠٨ ، لبزيج . - ميردیه ، وپرمنتیه ، ١٩٢٣ ، مجموعة بوديه ، باريس .

### (ج) الترجمات

#### ١ - إلى الفرنسية

من الترجمات القديمة الممتازة التي عثرنا عليها منقولة من الهيليني إلى الفرنسية ترجمة منتجات إسخيلوس وسوفسكليس ، وأوربيديس للكاتب الكبير الكنت دي ليل ، ويلي هذه الترجمة ما يلي :

منتجات إسخيلوس ، ترجمة مازون مجموعة بوديه ، ١٩٢٥ ، باريس - وترجمة مسكريه لمنتجات سوفسكليس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٤ ، باريس - وترجمة ميردیه وپرمنتیه لمسرحيات أوربيديس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٣ ، باريس . -

#### ٢ - إلى الألمانية

من بين التراجم الألمانية الملحوظة ترجمة ذيل موثيز - مولين درف لأورستيسية إسخيلوس ، وقد تقام شعرا في سنة ١٨٩٦ ، برلين -

#### ٣ - إلى الإنجليزية

ومن أهم الترجمات الإنجليزية المصرية ترجمة فيرال لأجامنون وحلة القرايين ، والمحسنت الثلاث لإسخيلوس ، مكيلان ، اندرا . -

## ٤ - إلى اللغة العربية

لم ينقل من منتجات العصر المأساوى الهيلينى إلى اللغة العربية - فيما نعلم - سوى إحدى عشرة مأساة نقلها حضرة صاحب السعادة الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين باشا فى مجلدين أولهما نشر فى سنة ١٩٢٠ تحت عنوان صحف مختارة من الأدب التمثيلى عند اليونان ، وقد احتوى على تمهيد مفصل شيق لنشأة التمثيل عند الهيلين ، وعلى ترجمة جيدة لحياة إسخيولوس أول أعيان المأساويين الثلاثة ثم على تلخيص المأسى السبع التى بقيت من منتجاته وهى : المستجيريات ، والفرس ، والسبعة يهاجمون طيبة ، وپروميتيوس مغاولا ، وأجاممنون ، والمتقربون . والصفاحات ، ثم اشتمل على ثلاث من مأسى سوفكليس وهى : أياش ، وأنتيجونا ، وإيلكترا .

وثانى هذين المجلدين نشر فى سنة ١٩٣٩ تحت عنوان : «من الأدب التمثيلى اليونانى» وقد عاد سعادة المؤلف فى هذا الكتاب إلى مأسى سوفكليس الثلاث المذكورة فى الكتاب الأول فأكملها ونقح ترجمتها ، وأضاف إليها مأساة أوديبوس ملكا . ونحن لا يسعنا هنا إحقاقا للحق إلا أن نشيد بهذا الجهد العظيم ، وأن نعبد ما سجلناه فى مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب من أن ترجمة نصوص الأدب الأجنبى الذى يراد تحليله وإذاعته هى مثل الوسائل لفهم هذا الأدب ومعرفته على صورته الحقيقية . ولا نريد التذليل على ذلك بأكثر من إحالة القارئ إلى تلك المحاورة الفاتنة الساحرة المفعمة بالعظمة والجلال من جانب عزيز كريم مضطهد ، والمليئة بالتهديد والوعيد من جانب طاغية متعطر ، يتمثل أولهما فى پروميتيوس ، وثانيهما فى زوس أو فى هرميس ابنه ورسوله الذى يتحدث بأسلوبه ، ويروى عباراته .

تلك هى المحاورة البديعة التى نقلها سعادة الدكتور طه حسين باشا إلى العربية ضمن ما نقل فى صفحة ١٠١ وما بعدها من الكتاب الأول .

هذا ، ونرجو أن نرى قريبا كل نصوص الأدب الهيلينى فى جميع عصوره وقد نقلت إلى اللغة العربية نقلا ذا قيمة أدبية محترمة يقوم به العلماء الفنيون ، لا الأُدعياء المتطفلون كما حدث ذلك فى نقل بعض منتجات العصر الحامسى الذى أشرنا إليه فى تلك المقدمة المذكورة



## BIBLIOGRAPHIE

### 1—Histoires de la littérature grecque .

W. Christ, 1905, Teubner, Leipzig .

A et M. Croiset, Boccard, 1928, Paris .

M. Egger, Delaplane, Paris .

J. - P. Mahaffy, 1903 - 1904, Oxford .

A. Pierron, Paris, 1863 .

O. Müller, trad. Hillebrand, 1865, Paris .

Wilamowitz - Moellendorf, 1905, Teubner, Leipzig .

### 2—Études .

Allègre, Sophocle, étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies, Lyon 1905,

Courdaveaux, Eschyle, Xénophon et Virgile, 1872, Paris .

M. Croiset, Eschyle, études sur l' invention dramatique dans son théâtre, Paris .

P. Decharme, Euripide et l' esprit de son théâtre, 1893, Paris  
Foucart, Le culte de Dionysos en Attique, ds. Mém. acad. inser t. 37, Paris .

J. Girard, Euripide dans Revue des deux Mondes, février 1896

P. Girard, Pages choisies des tragiques Grecs, 1908, Colin, Paris .

Jardé, Athènes ancienne, Paris.

Lechat, Phidias et la sculpture grecque au 5<sup>ème</sup> siècle Paris

P. Masqueray, Euripide et ses idées, 1908, Hachette, Paris.

— , Théories des formes lyriques de la tragédie grecque, 1895, Paris .

( م ١٨ — الأدب الهليني — ثالث )

— ٢٧٤ —

Mazon, L' Orestie d' Eschyle ( introduction ) , 1925, Paris .

Méautis, L' Ame Hellénique d'après les vases peints, Paris.

Méridier, Le prologue dans la tragédie d' Euripide ds. Bibl.  
univ. du Midi XV 1911.

Navarre, Dionysos, étude sur L' organisation matérielle  
du théâtre athénien, 1895, Paris .

Nestle, Euripidès. , Stuttgart, 1901.

Patin, Etudes sur les tragiques Grecs, 3 ème édit., 1865 –  
1866, Paris.

Saint Marc Girardin, Cours de littérature dramatique,  
1850; Paris .

M. Tournier, Némésis ou la jalousie des dieux, 1862, Paris.

H. Weil, Etudes sur le drame antique, 1897, Paris.



## فهرس الصور

صفحة	صورة
٣	١ - أثينيه إلهة الحكمة وحامية مدينة أثينا
١٦	٢ - مقاتل هيباني وآخر فارسي
١٧	٣ - ليونيداس ملك اسبرتا الشجاع في موقعة ترموبيلوس
١٨	٤ - إحدى المعارك الطاحنة بين الهياين والفرس
٢١	٥ - بيركليس العظيم
٢٢	٦ - أطلال البرثينون وهو معبد أثينيه إلهة الحكمة
٢٣	٧ - أطلال واجهة الأكروبوليس ذات الأعمدة
٢٥	٨ - سيدتان من أرسسكرايات أثينا وهما تقودان مركبتهما
٢٦	٩ - أحد الاجتماعات العامة لسيدات أثينا الأدبيات
٣٥	١٠ - ديونيسوس إله الخمر وهو يرقص في جمع من أتباعه
٤٤	١١ - منظر عام للأكروبوليس وأطلال معابده الفخمة
٤٥	١٢ - منظر مسرح ديونيسوس وما ازدان به من الزخرفة البارزة
٥١	١٣ - أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذي يستعمله
٧٥	١٤ - إسكيلوس أول أعيان شعراء أثينا المأساويين
٨٠	١٥ - أحد الفرسان الفارسيين الذين هزمهم الهياين في إحدى حروبهم
٨١	١٦ - الملك دارا أعظم ملوك الفرس يجالس على عرشه
٩٢	١٧ - أورستيس وهو يقتل إيخستوس عشيق والدته
٩٦	١٨ - أورستيس في معبد أثينيه مستغيثاً طالباً البرء
١١٦	١٩ - سوفكليس ثاني أعيان شعراء أثينا المأساويين
١٢٨	٢٠ - إيروس إله الغرام ناشراً جناحيه فوق الهيكل

صفحة	سورة
١٢٩	٢١ - أفروديتيه إلهة الحب والوله ووالدة إيروس
١٣٧	٢٢ - أوديپوس جالساً أمام أبي الهول الهيليني الذي يسأله عن حل اللغز
١٤٢	٢٣ - هيركليس البطل الهيليني العظيم ، وأمامه محبوبته يولا
١٤٣	٢٤ - هيركليس البطل الخالد جاثياً فوق الجمرة
١٧٤	٢٥ - أوربيديس ثالث أعيان مأساويي اثينا الخالدين
١٨٧	٢٦ - الكستيس مثال التضحية وهي تفدى حياة زوجها بحياتها
١٨٣	٢٧ - ميديا وهي ترسل الهدايا المسممة الى عدوتها
١٨٦	٢٨ - هيبوليتوس ووالده وفدرا ومرضعها
١٨٩	٢٩ - نيتوليموس يضرب برياموس بجثة حفيده الصغير
١٨٩	٣٠ - تمثل منظرين من مناظر ثروادة المربعة
١٩٠	٣١ - هيلينيه وباريس
٢٠١	٣٢ - البا كوسيات وهن يمزقن جسم بنثيوس
٢٠٤	٣٣ - اندروماخيه أيم هكتور را كعة عند قدمي نيتوليموس
٢٢٢	٣٤ - الأم الثكلي محاولة انقاذ آخر أبنائها من سهام ابولون
٢٦٢	٣٥ - حفلة عرس ديونيسوس في زواجه بأريانيه

## فهرس موضوعات الجزء الثالث من كتاب الأدب الهيليني

موضوع	صفحة	موضوع	صفحة
العصر الأثيني	٥	٤ - الممثلون	٤٨
الإهداء	٧	٥ - النظارة	٥٣
نظرة عامة	٩	٦ - مكافآت المسابقة	٥٤
لمحة عن تاريخ أثينا	١٠	(هـ) قوانين المأساة	٥٥
ألفاڤيسيس الأسطورية عن هذا التاريخ	»	١ - الموضوعات المأساوية	»
إصلاحات سولون	١١	٢ - أجزاء المأساة المختلفة	٥٩
عهد بيسستراتوس وولديه	١٢	٣ - صور الأساليب المأساوية	٦١
أسرة ألكميون وصدارة أثينا العقلية	١٣	٤ - قاعدة الوحدات الثلاث	٦٢
أنهضتان السياسية والحربية	١٥	(و) أشخاص المأساة ١ - عن طريق الجوقة	٦٦
عهد بيركليس	١٨	٢ - عن طريق الممثلين	٦٨
عهد التدهور السياسي	٢٥	٣ - أثر المأساة	٧٠
ألهجة الأتيكية	٢٨	الفصل الثاني : إسخيلوس	٧٣
المنتجات الأدبية المختلفة في هذا العصر	٢٩	(أ) شخصيته ١ - حياته	»
المأساة الهيلينية	»	٢ - أخلاقه	٧٦
الفصل الأول : منشأ المأساة وتكونها وقوانينها	٣١	(ب) منتجاته	٧٧
(أ) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة	»	١ - تقسيم مأساه حسب موضوعاتها	»
(ب) الدينيرمبوس وتطوراته	٣٤	٢ - تلخيص ما بقي من المأساوي	٧٨
(ح) طليعة الشعراء المأساويين	٣٧	(أ) الضارعات	»
(د) نظام التمثيل المأساوي في القرنين	٤١	(ب) أفرس	٨٠
الخامس والرابع ١ - المسابقات	»	(ح) مهاجورثيا السبعة	٨٣
٢ - المسرح	٤٣	(د) برومثيروس موقفاً	٨٥
٣ - الجوقة المأساوية	٤٦	تحدث برومثيروس عن أفضاله على الإنسان	٨٧

صفحة	موضوع	صفحة	موضوع
١٢٧	وداع أنتيجونا	٨٨	(هـ) أجا ممنون
١٢٩	(ج) إيليكتر	٨٩	كاسندريه تتنبا بموتها
١٢٢	ولولة إيليكتر أمام رماد شقيقها المزعوم	٩٠	تباهي كليتمنسترا بجرمتها
١٣٣	تعارف أورستيس وشقيقته إيليكتر	»	(و) حاملات القرايين
١٣٤	حوار بين كليتمنسترا وإيليكتر	٩٢	دعاء إيليكتر وأورستيس على قبر أبيهما
١٣٦	(س) أوديبوس ملكا	٩٣	بين أورستيس ووالدته
١٤٠	ولولة أوديبوس	٩٤	(ز) المحسنات
١٤١	(هـ) التراكيديات	٩٩	(ح) تحليل أدبي لمآسيه
١٤٤	(و) فيلكتيتيس	١ - أفكاره الدينية والفلسفية	»
١٤٧	حوار بين نيتوليموس وأوديسوس	٢ - كيف يفهم المأساة وينشأها	١٠٣
١٤٩	(ز) أوديبوس في كولونا	٣ - أشخاص مآسيه	١٠٥
١٥٢	استمطار أوديبوس الالهة على ابنه	٤ - إسخيلوس والأغاني	١٠٧
١٥٤	(ج) تحليل أدبي لمنتجاته	٥ - أسلوبه	١١٠
١٥٤	(أ) كيفية فهمه للمأساة وإنشائه إياها	٦ - أثره	١١١
١٦٠	٢ - أشخاص المأساة	ألفصل الثالث : سوفكليس	١١٣
١٦٨	٤ - سوفكليس والأغاني	(أ) شخصيته - ١ - حياته	١١٣
١٧٠	٤ - أسلوبه	٢ - أخلاقه	١١٦
١٧٢	ألفصل الرابع - أوريبيديس	(ب) منتجاته	١١٨
١٧٢	(أ) شخصيته - ١ - حياته	١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها	١١٨
١٧٤	٢ - أخلاقه	٢ - تلخيص ما بقي من هذه المآسي	١١٩
١٧٦	(ب) تقسيم منتجاته	(أ) أياس	١١٩
١٧٦	١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها	بين أجا ممنون وأوديسوس	١٢٢
١٧٧	٢ - تلخيص ما بقي من هذه المآسي	(ب) أنتيجونا	١٢٤
١٧٧	(أ) ألكستيس	تحقيق الملك مع أنتيجونا	١٢٦

صفحة	موضوع	صفحة	موضوع
٢١٧	(ع) يون	١٨١	تصميم هيركليس على إعادة ألكستيس
٢١٩	(ف) ألفينيقيات	١٨٢	(ب) ميلدا
٢٢٠	(ج) تحليل أدبي لمنتجاته	١٨٥	(ح) هيبوليتوس
»	تمهيد	١٨٧	موت هيبوليتوس
٢٢٦	١ كيف كان يفهم المأساة وينشئها	١٨٨	(و) ألترواديات
٢٣١	٢ — الألهواء والعواطف	١٩٠	(هـ) هيامنيه
٢٣٥	٣ — الملاحظة عنده	١٩١	(و) أركستيس
٢٣٧	٤ — أوربيديس والأغاني	١٩٤	(ز) إفيجنيا في أوامس
٢٣٨	٥ — أسلوبه	١٩٧	بين إفيجنيا والدوها
٢٤٠	٦ — موازنة خاطفة	١٩٨	توسل إفيجنيا إلى والدها
٢٤٣	ألفصل الخامس — المأساويون والثانويون	١٩٩	(ح) ألباكوسيات
٢٤٥	(أ) ألمجددون	٢٠٢	(ط) أندروماخيه
٢٤٩	(ب) تدهور الفن المأساوي	٢٠٣	(ي) أهيركليسيون
٢٥٢	(ح) مأساة ريسوس	٢٠٥	(ك) هيكيويه
٢٥٤	ألفصل السادس — الفاجعة الساتيروسية	٢٠٧	(ل) الأضرعات
٢٥٤	(أ) منشؤها واختفاؤها	٢٠٨	(م) إلباكسترا
٢٥٦	(ب) أشهر الساتيروسيين ومؤلفاتهم	٢١١	نقد أبولون
٢٦١	(ح) تحليل أدبي للفاجعة	٢١٢	(ز) هيركليس مخبولا
»	١ — أشخاصها	٢١٤	(س) إفيجنيا في توريس
٢٦٥	٢ — هيكل الفاجعة وأسلوبها	٢١٦	تعارف الأخوين